目　　次

第一章　古代音乐

由于音乐的起源这一问题非常含糊而又争论纷纭，因此难以对它作出基本的定论。歌唱是否产生于语言之前？或反之歌唱就是对语言自然的抑扬变化的一种模仿和夸张？歌唱和语言是否是内心生活的两种平行的表现方式？本书不打算解决这样复杂的问题。我们只想指出：人类历史能追溯到多远，音乐产生的年代就有多久。它起初是与巫术活动和宗教仪式联系在一起的，以后逐渐从中脱离出来而成为一门独立的艺术。

最早的乐器是嗓子和双手（双手击掌强调了歌唱的节奏），以后有管乐器（起先只是简单的传声筒，后来很快发展为小号、长笛和双簧管），最后才是弦乐器（它们的共同始祖就是狩猎用的弓）。人们曾在迦勒底① 发现一架竖琴，它产生的年代可能要追溯到公元前三十世纪。

最早的乐器是怎样制作的呢？例如，为了在长笛上钻孔，人们是否主要考虑到数学的原理？也就是说，是否先验地作出这样一个简单的定律，即相邻的洞孔永远保持相等的距离？或者反之，人们在进行摸索和尝试各种方法的时候，首先须通过耳朵的认可？对于这些复杂的问题，我们也不想进行深入的探讨。我们只想提一

---

① 即希腊历史学家所称的巴比伦。——译注，下同。

提天文学说、巫术和“神圣的数字”等观念对于乐器制作法也都有过无可否认的影响。

中国人最初的音阶和凯尔特人①、日本人、希腊人以及波利尼西亚人，或许是所有民族的最初的音阶，都只由五个音构成，并且无疑是为了乐器调音上五度相生的需要而产生出来的。

在这种体系中，四个五度（fa—do，do—sol，sol—ré，ré—la）就足以确定整个乐器的完全谐和。圣-桑在他的《亨利八世》芭蕾舞曲中采用了一个古老的苏格兰旋律，它的全部音符都是从这种音阶里借用来的。

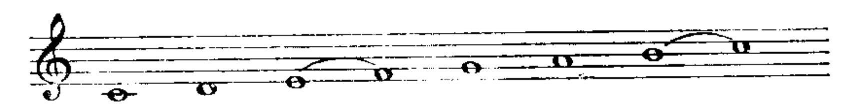
在古代，中国人、印度人、埃及人和希腊人就已习用七声音阶。当然，在音程的处理方式上则各有差异。

我们在此仅概述一下古代希腊音乐的理论原则。

古希腊的基本音阶是多里亚式音阶：



值得注意的是它与我们现在的大调音阶多么相似。



可是我们现在的音阶主要是“上行”，而多里亚调式音阶则基本上是“下行”。在希腊人看来，音阶上行等于反向了。如果各从这两种音阶本身的正方向而不是从相反方向来看的话，它们的半音位置是相同的，请别忘记一种音阶就是一组旋律的进行，而
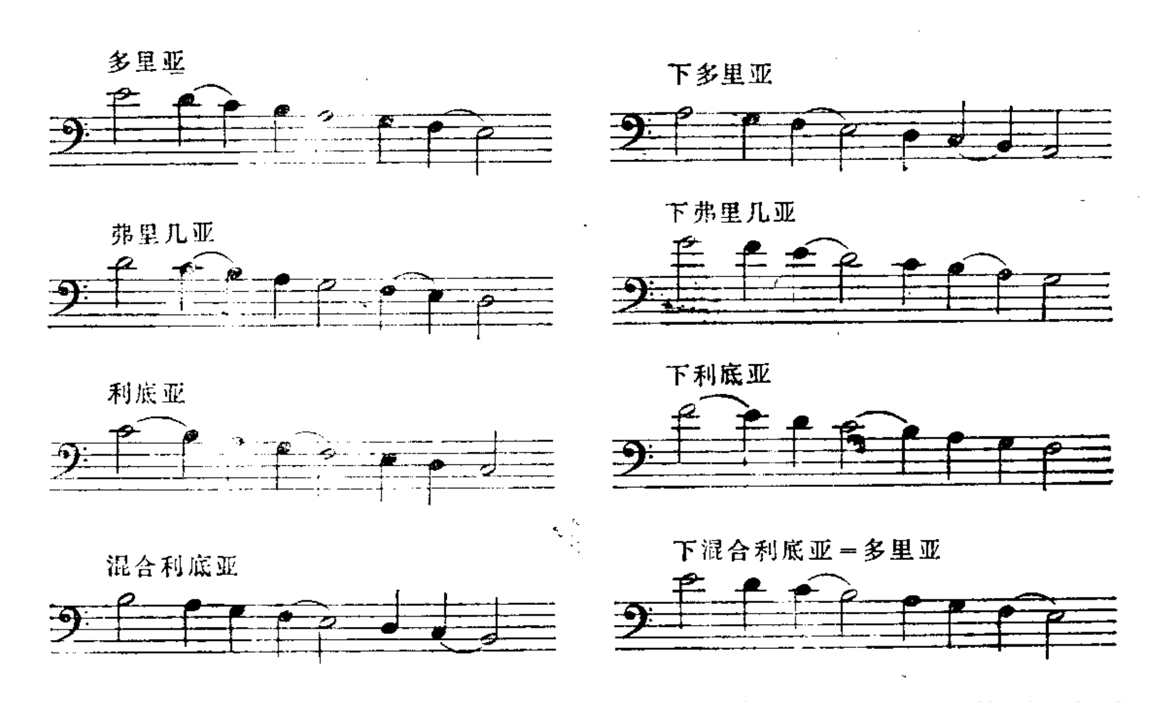
---

① 公元前一千年左右居住在中欧、西欧的部落集团

这种进行的方向取决于各音符之间的吸引力，从而又决定了半音的位置。

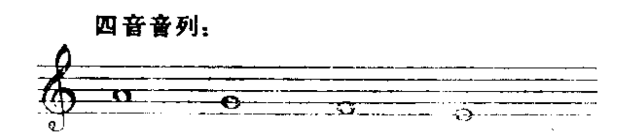
我们现在的音阶有一个“主音”，这个音就是第一个音级。但是主音的概念只有从现代和声的观点来看才有意义。古希腊人对于我们现在所听到的和声是一无所知的。因此他们的音阶没有主音，可是其中依然有一个音起着主导的作用，那就是中音。在多里亚调式音阶中，中音是la。它的名称本身就来源于其几乎居中的位置，因而它的重要性无疑就在于大多数的旋律关系都是直接地或间接地通过与la音的关系而感觉出来的，因此多里亚调式音阶在希腊人的耳朵听来与我们的a 小调音阶差不多。

多里亚音阶在希腊音乐中是一种固定的音阶，但是它可以转化为一系列不同的音阶或调式，按照音阶的起音和中音所处的位置而各异。下面是古希腊的七个调式：

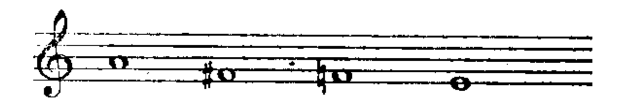


正如我们现在通过升降变音的变化把C大调和 a 小调变成十四种不同的调性那样，希腊人也运用类似的移调法。他们甚至懂得用纯粹旋律的方法向下方五度转调。

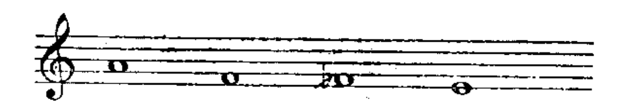
至今，我们所阐述的希腊人的音乐体系仅根据它最古老的形式，这种形式被希腊人称为“自然音阶”。因为正是在这种音阶形式里，里拉琴① 的琴弦能取得最大的张力。这种自然音阶的特点表现在对音阶下方的处理方式上：



各种复杂的手法无疑源自东方，随后被引入了希腊音乐，就叫做半音音阶和四分音阶。如下面对音阶下方的四音音列的处理方式就确定了半音音阶：



至于四分音阶，则与我们现在的用法完全不同，它在音阶中引进了四分之一音。由于缺乏更适当的记号，我们在 fa 音之前写上一个带有杠线的降号(♭)，这个 fa 音在四分音阶的下方的一个四音音列中降低了四分之一音：



正如所有的古代音乐一样，希腊音乐主要是单声部音乐，也就是说希腊人并不认为两个不同旋律的同时进行是有音乐性的。他们也不懂得现代“和声”这个词的涵义。

他们在合唱时总是齐唱或者八度重唱。在一首歌曲上用八度来加强，例如在男声部中加进童声。这种方式在希腊人看来已经是一种大胆而复杂的表现手法。他们仅满足于用器乐伴奏来加强声部，有时也加上“辅助音”。

---

① 古希腊的一种竖琴，或译诗琴。

然而，这样的装饰音和混合音丝毫没有我们现代的对位法与和声学的性质和作用。

对古希腊人来说，节奏理论是具有头等的重要性，并取得了巨大的发展。关于这一方面，我们只有在一些十分现代的作曲论著中才看到类似的东西。

作为这种体系的基础的第一拍，是时值最小的单位。长音节（—）是短音节（︶）的两倍，它等于两个短音。把这些长短音节组合起来，就得到不同的基本节奏或音步，它相当于我们现在“小节”里的“拍子”：抑扬格（︶—），扬抑格（—︶），三抑格（︶︶︶），扬抑抑格（—︶︶），抑抑扬格（︶︶—），扬扬格（——）等等。把几个音步结合在一起就形成了格律，就如我们的“小节”是由“节拍”所组成的一样。

几个格律的结合就形成乐句的一部份或分句。乐句一般由两个分句组成。几个乐句合成乐段，乐段再结合成乐节，在它后面通常又跟随着再现部和尾声。希腊人将这些非常细致而又变化多端的法则运用到富有节奏的大型合唱作品中去，如平达[①]的颂歌或者象埃斯库罗斯[②]的一幕悲剧，其结构与我们的奏鸣曲和交响曲非常相象。这些乐曲结构上的规则在中世纪时还全不为人所知道。古典派的大师们出于本能而重新发现了它们，但只是到了十九世纪，当人们发现了这些古代学说的真正意义之后，现代理论家才对它们作出非常明确而详尽的阐述。

古希腊人使用的主要乐器有：里拉琴和基他拉琴（它们在很长一段时间里一直是七根弦），奥洛斯（一种木笛）和西灵克斯（潘神排箫）。

古希腊人当时已懂得了纯粹的器乐。远自公元前六世纪起，

① 古希腊抒情诗人。

② 古希腊诗人，希腊悲剧之父。

奥洛斯独奏的演技在希腊就已是一门十分发达的艺术。基他拉琴的独奏技艺也已开始风行。在某些隆重的节庆仪式上，最著名的琴艺高超的演奏家们举行了大型的公开比赛会。我们保存了一份名为《僻底贡》的古希腊音乐作品的提纲，它是一种"标题性的奏鸣曲"，描述阿波罗和巨蟒比东之间的斗争：（1）引子，（2）挑战，（3）抑扬格诗（战斗、军乐、模仿巨龙的切齿声），（4）祈祷（或欢庆胜利），（5）凯旋（胜利之歌）。所有当时最有名的演奏家都轮流在《僻底贡》的演出中大显身手。

然而，尽管器乐独奏在希腊的社会生活中取得日益重要的地位，但最初的希腊音乐却仍以声乐为主。所有古代诗人的抒情作品都是为歌唱而创作的。古希腊的悲剧主要是一种音乐戏剧，剧中的合唱是载歌载舞的；许多独白甚至于对白都同样用歌唱来表达，尤其是在最初，例如在埃斯库罗斯的作品中就是如此。我们知道特别在雅典，总是在全城人都参加的正式典礼和公众的节日上演悲剧，可见与诗歌、舞蹈和哑剧相结合的音乐艺术在古希腊占有何等重要的地位。

在提到古代戏剧中的舞蹈时，切勿将它们想象成与现代的芭蕾舞有何相似之处。当时的舞蹈没有精湛的技巧，没有独舞和对舞（舞蹈队的成员只有男人），也没有快速的动作。在这种舞蹈中双手的动作和身体的姿势与脚步本身起有同样重要的作用。

遗憾的是我们没有保存古希腊音乐悲剧的任何文本，仅存的只有欧里庇德斯①写的奥列斯特（Oreste）中的30首注释，也丝毫说明不了什么。总之我们关于这种悲剧作品所知道的只有埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇德斯的巨型音乐诗歌的节奏结构而已。

① 古希腊悲剧家。

在这些古希腊音乐的仅存的片断中至今能够传下来的，除了前述的奥列斯特的片段之外，还有：平达中第一首僻底贡颂歌（约公元前400年）的开头的一首旋律，一曲哀叹人生的悲歌，公元前二世纪的两首赞歌和克里地的梅索麦德的三首赞歌（公元二世纪或四世纪）。

古希腊人将各种美德都归之于音乐——一种感召心灵的神奇威力。他们的哲学家已经非常细致地确定了每个调式的表情意义或者精神特征。多利亚调式是庄严朴素；变格多利亚调式表现自豪或欢乐；依奥尼亚调式富于情慾；弗里儿亚调式则有纵酒之意等等。某种音乐令人勇敢，积极，另一种则使人谦和，持重，还有一些则令人舒松而愉快。在对于儿童和青年的教育方面音乐占有头等重要的地位，并且被视为陶冶性情所必不可缺少的手段。柏拉图和亚里斯多德曾深入地发展了关于音乐对于情感和道德的影响之理论。他们把那些伤风败俗的音乐和那些能使个人心灵高尚和振兴城邦的音乐仔细地区分开来。他们把音乐教育看作真正的国家大事。对此，他们与其同时代人的观点是完全一致的。国家有义务去维护社会的道德观念，并为此而必须制订使用音乐的规章制度。柏拉图建议应以埃及为典范：他希望把真正优美的歌曲用法律的形式固定下来，并认为唯有这种歌曲才能够传授给青年一代。古希腊人不正是把他们的歌曲旋律叫做法则（Nomoi）吗？由此而指明它们是典范的模式，神圣的模式，并且不允许对此有任何的改动。可见，这种古代音乐艺术与巫术和宗教仪式总是多么相近，它们最初就是紧相结合甚至融为一体的。

第二章 中世纪

在中世纪，音乐在艺术中当推首位。圣托玛·达坎[1]称之为“七大文艺之冠”，并把它看作“最高尚的现代科学”。它既是艺术又是科学，在大学里和算术、几何、天文一起作为教授的科目。在很早的时候，人们就制订了严格的音乐规则，并按照经院学派的精神，将音乐创作视为一种理性的成果，更甚于想象或感性的产物。

但正是这种有时被夸大了的理性结构的需要，这种代表中世纪音乐活动的特性，在此却产生了极好的影响，因为它关系到这样几个问题：澄清刚问世的复调音乐的混乱；确定节奏的小节，并找出一种表示音响时值和高度的准确记号。

可是这种不顾一切地想忠于古代概念的愿望——这些概念往往被错误地理解——有时却搅乱了理论家们的思想，在某些方面多少推迟了音乐技巧的发展。

教堂在此起了重大作用，因此，我们首先应该注意的正是宗教音乐、教堂音乐。

* * * * * *

基督教音乐起源于犹太教音乐，后者受到了希腊艺术的影响。

---

① 圣托玛·达坎（1225—1274），天主教神学家，《神学概论》的作者。

希伯来人的宗教音乐由有乐器伴奏的歌舞组成，它很少沉思默想的意味，具有强烈的甚至粗暴的气息，尤其显得响亮热烈；它完全适用于赞美诗篇中洋溢的激情。

最初的基督教徒很少唱歌或者根本不唱，由于遭受迫害，他们躲藏起来，而歌声会暴露他们；如果有时他们敢于哼几句旋律，那也总是没有任何乐器伴奏的。此外，他们的教义摈弃异教音乐中的情欲主义，至少把半音阶和四分音阶看作过于颓废而加以否定；然而在东方，则不总是这样，当地传统势力胜过任何对宗教命令的考虑①。

此外，正是首先在叙利亚、迦勒底、埃及的那些东方寺院里，基督教歌曲才得到其最丰富的发展，圣经上的赞美诗很自然地提供了最初的歌曲的歌词。这些歌曲在当时是很流行的，而且不久就组成了下列几种成分：（1）赞美诗独唱、（2）应答圣歌（独唱和合唱）、（3）应答唱和（交替的两组合唱），接着产生了热情的无词狂欢曲，《哈利路亚》上帝赞美歌；最后，创造出了各种赞美歌，也就是模仿圣经上的一些新赞美诗。这些赞美歌于四世纪在小亚细亚歌唱时人们伴之以拍手和舞蹈。

在西方，这些赞美歌非常成功，深受欢迎，人们大量地创作这类作品。在这些最早的赞美歌中，我们可以列举普瓦底埃的主教福底纳（七世纪）作的《痛苦的语言》（复活节前的星期四）和查理曼大帝作的《愿上帝降福》。这些赞美歌为大众所喜爱，因为对一些耳朵不灵敏的人来说，这种“重音的”而不是“节奏的”韵

---

① 在基督教教堂歌曲中，后来彻底永久地取销了一切非自然音阶的调式，这应归功于基多·达莱佐（11世纪）的影响——原注

基多·达莱佐，意大利人，为天主教本笃教派神父，终生从事音乐理论和实践活动，较多时间活动于法国。他对于后来的音乐记谱法和唱名法都作出了重大的贡献，目前普遍通行的五线谱和音名唱法都是和他的努力分不开的。

律更易于掌握。也就是说，在诗句的节奏中，人们仅注意重音的交替而并非每一音节忽长忽短的时值。

把东方的影响传播到西方，希腊教会在里面起了重要的作用。它把从亚洲搜集来的歌曲印上了自己的痕迹，而这些歌曲又在传入罗马或高卢[1]的过程中发生了变化。在迦勒底、叙利亚、希腊、意大利、高卢、西班牙各国形成了各种不同形式的礼拜仪式，而音乐则因礼拜仪式的不同而各异。就象其他方面一样，从音乐角度来讲，宗教仪式势将演变成无数的形态，这些形态很可能在某一时期以某种形式甚至危及整个信念的统一。

为了消除这一弊端人们进行了很大的努力。人们希望只有一种基督教的礼拜仪式，从而也只有一种基督教音乐。好几位教皇作了努力，最后终由圣-格莱戈里，人称格莱戈里一世完成。

格莱戈里一世（590—604年间的教皇）是统一的教会歌曲的组织者，从此，这种歌曲便取名为格莱戈里圣歌。他下令编纂“赞美诗唱和集”，这是唯一能在正规的宗教仪礼中演唱的基督教圣歌集。弥撒起初是歌唱最少的祈祷仪式，尔后渐渐富于音乐性。从艺术观点看，多亏格莱戈里一世，弥撒才最终成为最重要的宗教仪式。
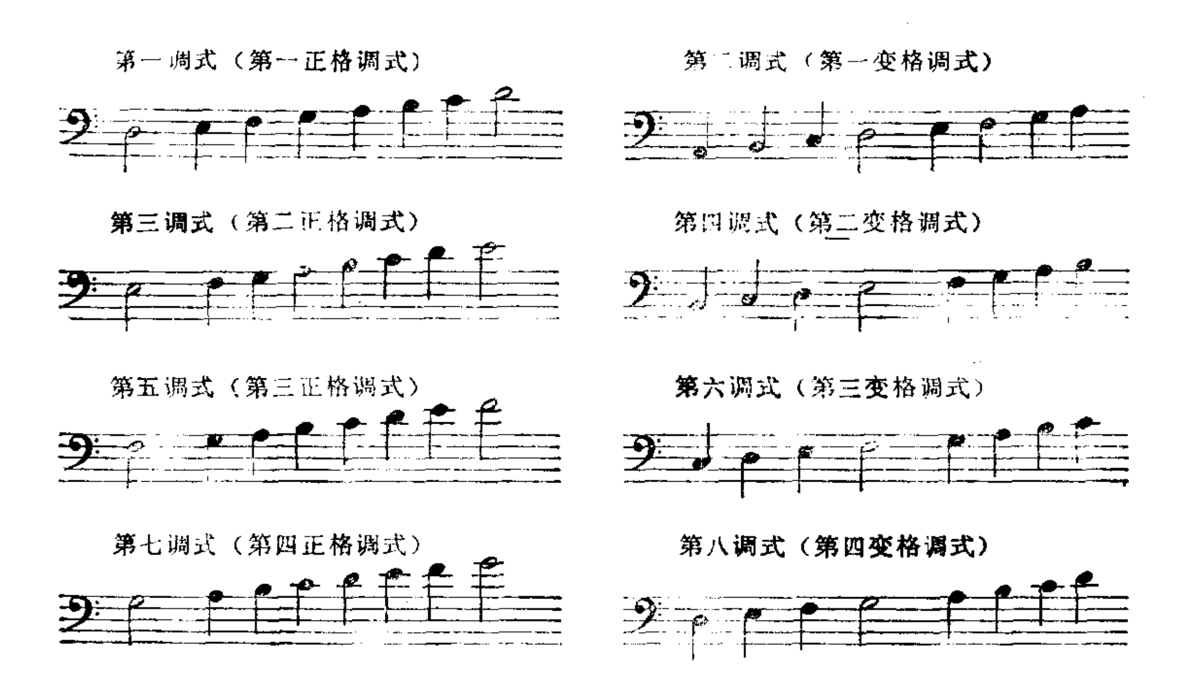
但是格莱戈里的改革并非没有阻力，尤其是在西班牙，直到十一世纪才开始得到承认；但有几个教堂仍不顾一切地保留着西班牙人或莫萨拉伯人的礼拜仪式及其歌曲。在意大利，米兰教堂的音乐传统由圣安勃鲁斯（卒于397年）建立，并且成效卓著，因此拒绝接受新制，直到十六世纪由于圣查理·博罗梅的影响，终于取得了罗马教廷正式的承认，使用自己独特的乐制。

教会音乐和希腊音乐一样，拥有一套调式体系，但却是一个
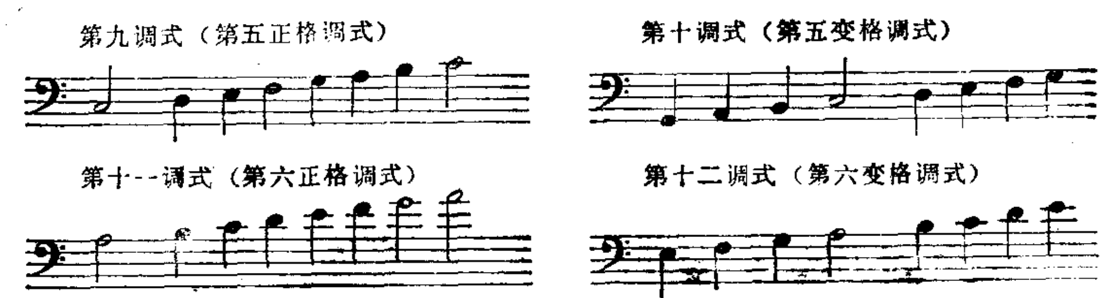
---

① 古时的法国。

相当不同的体系。古代拜占庭教堂把调式分为八种，由高音数向低音，并从中取消了所有的四分音和半音。西方体系的宗教调式则由低音数向高音，最初有八种调式：



请注意在这张表上的这些正格调式中，既没有出现我们现在的大调式，也没有我们现在的小调式。只是到了十六世纪它们才被引入教会音乐，其体系按以下方式臻于完善：



由于错误地和古代相比拟，人们就把这十二种调式命名如下：（1）多里亚、（2）下多里亚、（3）弗里几亚、（4）下弗里几亚、（5）利底亚、（6）下利底亚、（7）混合利底亚、（8）下混合利底亚、（9）依奥尼亚、（10）下依奥尼亚、（11）埃沃利亚、（12）下埃沃利亚。

和希腊音乐一样，格莱戈里歌曲也是单声部音乐。最初歌唱时都没有伴奏，而且节奏很自由，是那种散文的节奏，在大多数的情况下音乐必须与它相适应。这是一种没有固定节拍的歌曲，是一种音乐的朗诵。每一个音节时而与一个音符相合，时而又与一组音符相合，因而有时形成了一种真正的练声曲。但这种古时的传统很快地消失了，于是格莱戈里歌曲就变成了一种单纯的素歌。之所以如此称呼是因为它的本质十分单调朴素：所有节奏都消失了，所有音符都按上同样的时值。由于在这种素歌上配以大量的和声伴奏，终于消除了其所有的特性。我们通过一个简便可行的试验就可以看到，格莱戈里歌曲在多大的程度上被这样地改变了性质。我们以罗西尼的《塞维勒理发师》中的罗茜娜咏叹调为例：当我们慢慢地唱旋律和元音拖腔中的各个音符，给全部音符以相等的时值，每一音符伴之以协和的和弦时，我们将会觉察到素歌（就象现今人们在大多数教堂里所唱的那样）和原来的格莱戈里歌曲之间的相互关系。正是这种低劣原始的手法引起了教廷的反对，下了一条宗教的法令《自动敕书》，旨在指出恢复已经失去的旧传统是一种必要的改革。

格莱戈里艺术产生于世界历史最混乱的时期之一。我们很难想象：罗马帝国的分裂和历次大规模的吞并，以及那古代文明的动荡、战争、劫掠、杀戮与毁灭会成为有利于艺术发展的条件。事实上，正是在屠杀、瘟疫、饥馑以及各种各样的灾殃之中，（圣格莱戈里从中看到了世界的末日和最后审判即将来到的先兆），破天荒第一次产生了这些和平的歌曲，它们充满了纯朴光明的希望和如此温柔甜美的感情。

这一种艺术很快得到流行，并统治了整个基督教；罗曼·罗兰说："查理曼大帝和路易一世有时整天沉浸于对这些歌曲的欣听和歌唱之中，自我陶醉、流连忘返。而查理二世尽管国事纷纭，

困难重重，还一直和圣加尔修道院的修士们保持着音乐上的书信往返，并协同创作音乐。没有什么能比这种充满沉思内省的艺术更感人肺腑了！尽管社会动荡，多灾多难，而这种甜美的音乐还是不顾一切地大放异彩。”

古代和最初的教会都只知道单声部音乐，中世纪的一大发明就是复调音乐，它该是产生于九世纪。哲学家斯哥特·埃里杰（卒于886年，牛津）在他的著作《大自然的划分》中已经预先提到一种引用几个声部的音乐。

复调音乐最初的历史是很模糊的，下列情况可能使我们看得更清楚：首先应该分清两类复调音乐——民间复调音乐和学者复调音乐。

民间复调音乐完全是自发的，它出自音乐的本能，而不是从臆想的理论中演绎出来；这种音乐似乎在英国得到了比其他国家更好的发展，这个国家远离地中海地区，因而比其他国家更能摆脱希腊——拉丁传统的影响。

正是因为这样，英国人的学者复调音乐同其他民族的有着显著的区别，因为他们使用了两种与众不同的方式。这种音乐该是继承了民间的自由创作；吉美儿和复波东这两种方式的主要特点突出表现在对三度和六度音的连续使用上。因此，在一首歌曲上，平行地按三度或六度音程逐一配上一个旋律，这不正是比创作这种复调音乐更为简单而自然吗？

吉美儿（即双生调），顾名思义，是一种两声部歌曲，它的第二声部在下方或上方三度的地方，伴奏第一声部的既定主题，这两个声部应该通过反向进行而合为同度。

复波东① 是一种三声部歌曲，在主要声部进行的同时，人们可

① 复波东为faux Bourdon的译音，"faux"意为虚假，"Bourdon"则为低音。

以听到另外两组下方三度和五度的平行旋律——这个下方五度音只是书面上的，只是视觉上的，因为这个第三声部形式上好象是一种低音，实际上只是一种虚假的低音，演唱时应该比书面提高八度，也就是说，在既定主题的上方四度而不是下方五度的地方演唱。因此，可以说复波东是由一系列平行的三度音和六度音所组成。

人们无法想象，这些非常简单的通俗复调音乐，在被头脑浸透了希腊——拉丁学说的理论家们接受以前，遇到了多么大的阻力！古代人一向不承认三度音和六度音是完全协和音程。承认连续使用三度音和六度音的合法性会是多么大的荒谬！这些不完全的谐和音程只有在例外的情况和向完全协和音程解决的条件下才被容忍出现在复调音乐中。这些音程被理论家们以古代科学的名义批判否定，只是从十四世纪起，人们才停止对它的不信任。华德·安廷斯第一个探求从理论上证实三度音的谐和性质，同时证实了它"完全和弦"的特性，而直到当时(1280年)，还不为人们所理解。

从此，人们将能理解为什么学者的复调音乐最初的尝试会导致奇怪的后果。排斥三度和六度，只承认八度、四度和五度为协和音程的那种主张就导致了这种复调音乐的方式，今天我们看来多么幼稚荒谬。人们称它为第阿复尼（diaphonie）或奥干农(organum)，这种奥干农可能原先是用高四度或低五度音程（有时增加八度)来加强某一个既定的主题；但是这种五度或四度的连续平行很可能从未真正地实行，它们只是被当作理论上的例子。无论如何，幸运的是这种有力的反向进行的原理不久就导致了中世纪的音乐家们在后来被称作"对位法"的领域内进行了探讨。

可是，这些两声部的曲子，至少在我们现代人的耳朵听来是多么地怪诞粗糙。在这些曲子中，三度几乎总是被排斥，人们听到的只有赤裸裸的八度、四度和五度！后来，在奥干农中虽被允许

使用不协和音程，也未能减轻生硬感。

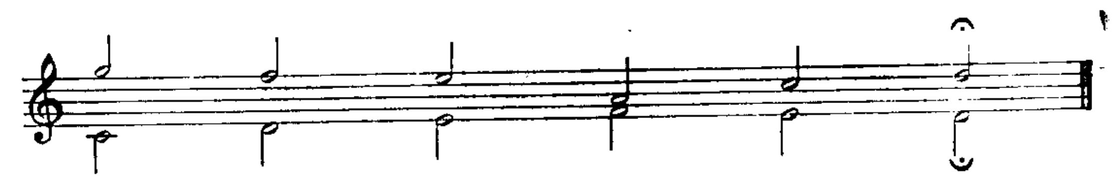
给初生的复调音乐取名为奥干农，使人认为与礼拜用的主题相结合的声部最初是由乐器演奏的。奥干农① 这个字的原义是乐器，毫无疑义，是指附加到礼拜歌曲中的器乐声部，只是到了以后，人们才把它发展到声乐的复调音乐，引向变位调，即迪斯康都（discantus）。

原先的变位调有两个声部：其中一个声部按照格莱戈里圣歌作为固定调，叫做次中音声部（tenor），也就是主导声部；另一声部总是置于上方，即迪斯康都(discantus)，叫做最高音声部；这两个名称最后意味着中声部和高声部。后来，人们又增加了第三个声部——副中声部(contratenor)，演唱时它时而在次中音声部之上，时而在它下面；不久它就分成两个不同声部：在次中音声部之下的叫低声部（bass），在次中音声部之上的叫高声部（altus）。迪斯康都从而取名为最高声部（supremus）。高声部在意大利称为alto，最高声部称为soprano。
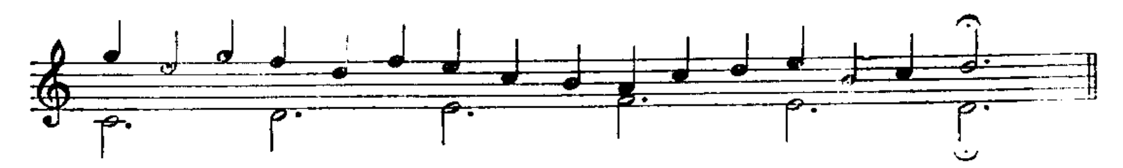
“变位调”是“对位法”的起源。其实，第二个词和第一个词表达的是同一意思；它意味着在次中音声部的每一个音符相对处，人们就按上最高音声部的一个音符：一点对一点（punctum contrapunctum）。但是对位法这个新词只是到了十六世纪才开始被使用，它所代表的艺术比之把声乐上或器乐上几个声部综合起来的艺术要先进得多。在“对位法”的发展中具有最大贡献的一些创造发明应该指出如下：

1.“经过音”或者装饰音的应用，下面是一个音对一个音的对位法：

① 奥干农为organum的音译，原为乐器之意，后来的风琴之名称也由此而来。



下面是紧缩音符时值的同一种对位法。这是十六世纪著名理论家扬·德·穆里所举的一个例子：



2．对模仿的探求。这一新的原则随着文艺复兴活动获得至为重要的地位，并在以后不断地丰富了大部分现代音乐大师的灵感。在对位法中，模仿主要是把一个旋律的主题当作对位来用，或者随着这个主题本身第一次的呈现，在它上面重叠呈现第二次（这就是卡农曲的来源），或者把这个主题的一些片断和变形当作这一主题的对位来运用。

3．平行进行和反向进行的交替使用。通过这种办法，对位法取得了无限的自由和灵活性。

起先，变位调是由演唱者本人即兴发挥（contrapunto alla mente参照书本歌唱）。但是，随着变位调日趋复杂，有必要把它谱写下来，同样也需要精确地记下节奏。如果不注意这些，不同的声部怎么能衔接进行？人们怎能避免混乱？应该确保整个合唱的稳定。

直到当时，格莱戈里歌曲的节奏从两方面看是很自由的。

首先，它由一些时值的单位所组成，这些时值的组合根本不是我们现代音乐中称作“小节”的那种均匀的单位。在一段贝多芬交响曲的快板中是用三拍子或四拍子写成，也就是说，乐曲的总体可分解成一定数量的音值组，通常在每组的开端重音处加上标记，所有音值组都是相等的，并且都可分成三个或四个相等的部分（人们称作小节的正是这些音值组）。而格莱戈里歌曲的

一段乐句，既不是二拍子，也不是三拍子或四拍子；它是由一系列的音值组成，这些音值都不可能分解成相等的小节。必须不断地改变小节，也等于说，没有小节。因此，在格莱戈里歌曲中，每一音符的时值并不是通过与一个抽象小节的时值或者这种小节中每一个单位的时值相比而确定的，而是通过那第一个拍子的时值来决定所有其他的拍子和所有其他音符的时值，而后者只是在同最初那个拍子的比较中才能定出它的时值。

另一方面，人们懂得：如果一种节奏并未严格地分成小节，是不会很严密的，长短时值的关系在那里也不会定得很精确。在我们的音乐里，一个二分音符明确等于两个四分音符；而在最初的格莱戈里歌曲中，似乎不可能把一个长音符定为两个或三个短音符。一个长音符比一个短音符时间延续得更长，仅此而已。就象在口语中有长音节和短音节，但人们不能讲这些音节和那些音节在时值上存在着一种固定不变的关系。“长”音节和“短”音节这两个名称起初并没有音乐上的意义，而仅仅是韵律上的含意。最初的格莱戈里歌曲正是这样，在它所有的变体和不对称的场合中，该是服从语言的自然节奏，而这种语言用的是最自由的散文形式。

复调音乐必需精确地确定每一个音符的时值，只是到十二世纪才产生了有固定节奏的艺术，也就是有小节的音乐；它给音乐的记录带来了巨大的进步。

在古代，音符用字母来代表。随着格莱戈里歌曲的出现，人们确立了“纽姆”制符号，即用一些细小的图形：它们以一种十分晦涩的方式表现某些旋律轮廓，或某些装饰音，和用一些写在诗文之上、并与之相距不等的点来代表音的高度，后来，人们想出划一条线来代表一个固定的音F；于是，根据这个F音符，把比它更高或更低的音，用点标志在线的上方或下方。接着，人们

使用第二条线——C音的线；最后，人们在四条或五条线上写作，并逐渐取消了充斥于原始记谱法中的各种各样的略写①，但是一直到十二世纪，所谓方块记谱法只表明音高，并不表明它们的时值，只是到了十二世纪，才出现了小节记谱法，或者匀称记谱法。它把长音节（右下方有符干的方块）和短音节（简单的方块）区分开来。这种分节体系仍然很不方便：首先，按照怪诞的形而上学思考方法，"三"被当作完美的数字来写，三拍子是唯一能被接受的；只是到了十四世纪中期，二拍子才在记谱法和理论中出现。另外，由于有了小节线有规律的重复，必将使一首重唱曲的演唱更为方便，但它的使用却迟至十六世纪末或十七世纪初。最后，为了满足一种日益精致的艺术在实践中的一切需要，

---

① 葵多·达莱佐（Guido d'Arrezzo，十六世纪）对于乐谱的线条方面的创造，无疑是起有一定的作用。他确立和调整了它的用法。但是，如果认为是他创造了那套唱名制度，即按拉丁赞美诗每行为首的音节而定出了音阶的唱名，把功劳归之于他，那是错误的。这首赞美诗为圣约翰赞美诗，其拉丁语原文为：

Ut qneant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve Polluti
Labii reatum
Sancte Joannes ——原注

把前六行诗的开端音节摘出，即为Ut，Re、Mi，Fa，Sol，La，第一音Ut，后人觉得发音不响亮，不方便，便把它改称为do，但在法国则仍习用Ut。

这种唱名的方法在葵多之前即已存在。——第七个音名si直至十六世纪时才为人们所使用。到那时为止，人们只使用前面6个音节 ut、re、mi、fa、sol、la，以区别音列中的前面六个音。在那个时候，当人们需要唱si音时，就得把音名重新依次排列，例如得把sol音改称为ut音，这样，六声音阶的sol、la、si、ut、re、mi，就依次得称为ut、re、mi、fa、sol、la。这种制度十分复杂，人称为复音法（theorie de nuances，或mutatio，即六声音阶的复调）也即后来的首调唱名制。

匀称记谱法变得复杂起来；以致每个音符的形状所代表的时值不再是固定的，而是根据每首乐曲总的节奏而变化，人们只能通过它与邻近音符形状的性质来加以准确的确定。

人们可看到中世纪新生的复调音乐是在各种各样的困难之中发展起来，并且很快取得了巨大的进步。从圣·路易时代起，它已经是一种结构完善的艺术，它的光辉从巴黎圣母院照耀到整个欧洲。在这个时期，人们把复调乐曲分为三种主要形式：第一，二重、三重或四重的“奥干农”（有二个、三个或四个声部），这种“奥干农”是建立在格莱戈里歌曲的“既定主题”上；第二，“迪斯康都”，作曲家据此把世俗诗歌写成音乐，并只运用原来的主题；最后是“经文歌”，它是由从宗教歌曲中借用来的男高音声部和根据新诗文演唱的“奥干农”所组成的短曲，它的歌词并非预定（“经文歌”原来的词义就是文学小品）。后来，在前面两个声部上加上了第三声部，男高音声部经常由一种乐器演奏，而其他声部则由人演唱；于是，“奥干农”这个词就失去了它的本义。

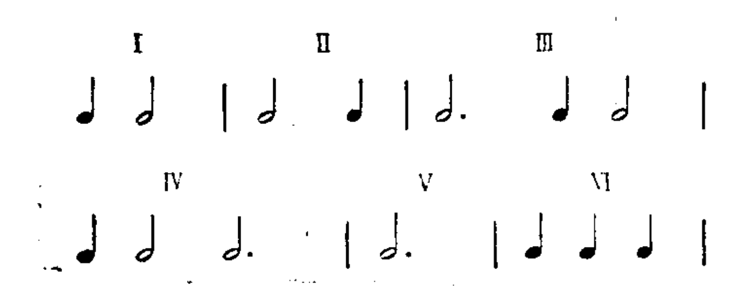
我们在此一提贝罗当大师之名，人们在他姓氏上加称第一，约在 1183—1236 年间任巴黎圣母院的管风琴师，他可以被认为是复调音乐主要创始者之一。他首先用三声部和四声部写作，并为他的前辈列奥南的“管风琴集”一书写了续集。

* * * * * * *

和教堂音乐、学者音乐、复调音乐同时相对应的有法国（南方和北方）行吟诗人① 所代表的世俗音乐、民间音乐、单声部音乐。从十二世纪中叶到十三世纪末，这些诗人用奥依语（法兰西语）或奥克语（普罗旺斯语）写作了一些演唱用的抒情作品。这

① 行吟诗人，也译作骑士诗人或游吟诗人，法国、德国和意大利各地都有，发祥于法国南方，称为Troubadour，传至北方称为Trouvère，在德国则称之为恋歌诗人。

些作品的作者通常既是作曲家，同时又是诗人。他们是贵族或市民，他们特别从民间歌曲中获得灵感，成为纯粹的旋律作曲家。他们是后来的雲西臬、格雷特里和博耶尔迪厄的远祖。他们之中有些人本人也演唱自己的歌曲，但大部分人让流浪艺人演唱他们的作品。这些流浪艺人身背维埃勒琴，肩上挂褡裢，从一个城堡到另一个城堡，从一处盛会到另一处盛会，去寻找那些乐于解囊的施主。他们首先在维埃勒琴上（古弓弦琴和小提琴的始祖）演奏一段过门，然后，用几个持续音伴奏，自拉自唱；歌曲每一节的前面都有一段新的过门。冬天，封斋期间，流浪艺人（后来被称作行吟歌手）到唱诗学校里去学习他们那种艺术的规则、维埃勒琴的演奏技巧和新的歌曲。法国南北方的行吟诗人们在小节音乐的建立方面作出了他们的一份贡献。正由于他们是按诗句，而不是按散文创作歌曲，所以，他们就得给自己的旋律加上一个“方块”（它象征诗歌的“数字”规律，一个“方块”的旋律正好包括四个小节）。因此，他们选择了一种同格莱戈里节奏相反的方法，后者总是很自由，往往符合散文诗的要求。行吟诗人们甚至想尽可能准确地在他们的旋律中表现出诗歌节奏的丰富多彩，他们认为必须把他们的创作灵感限制在少数几种节奏形式中；而节奏形式的选择，是根据准备谱曲的诗节的性质所预先确定的。他们把下面六种节奏形式称作调式（不要同素歌的调式混淆），其中前四种在他们看来，代表了古代人的抑扬格、扬抑格、扬抑抑格和抑扬扬格：



开头两种和最后两种形式（根据我们现代的记法），表明了一种3/4节拍，第三种和第四种则表明6/4节拍，在这些节奏型中，只能有一种可以自始至终地用在同一首乐曲中。音乐家唯一的自由就是不时地用一些相应时值的短音来代替一个长音，条件是只要歌词中一个单独的音节能用几个不同的短音符来歌唱，以替代原来型式中的那个长音符。人们看到在这些规定之中，这种艺术是何等地狭窄，同时人们也可看到在形成小节音乐的过程中，它又该起过多大的作用。

行吟诗人对现代调性的形成也有所贡献。事实上，他们抛弃了几种格莱戈里陈旧调式；在其余的调式中，他们引进了一些变化音，尤其是#F和#C，并本能地依照音乐吸引力的法则，通过了几乎有规律地运用导音，即用一个半度音程使七度音靠向八度音，以使乐句的结尾显得柔和。这就是人们过去曾称作的“伪乐”，意即虚假音乐；也就是说它们不符合规则，不符合自然的音乐，它们允许有“变音”。

最后，我们不要忘记，在那样一个时期各省间的联系是如此困难、稀少，既没有报纸，人们也不通信，法国南北的行吟诗人，尤其是那些流浪艺人，不断地从法国北部到南部、从西部到东部地周游，不仅到处传播音乐的知识和风尚，而且还把新闻从一处带到另一处；沟通风俗、描写乡土，就在娱乐之中，为法国道德思想的统一作出了贡献。

主要的行吟诗人有马卡勃鲁、加斯·布律莱、柯兰、摩塞、蒂博·德·尚帕涅（纳瓦尔国王，1201—1253）、亚当·勒·波，又称德·拉·阿尔，生于阿拉斯，1285年在那不勒斯宫廷上演了《罗宾和玛丽昂的表演》（间有歌曲的牧人小剧），卒于1286年或1287年。

德国也有自己的行吟诗人，叫做爱情歌手（恋歌诗人），

他们是些不认真探讨、一任个人灵感自由驰骋的贵族，他们的艺术比赛直到十三世纪还传诵于世。

* * * * * * *

器乐，就今天我们所理解的意义来讲，在中世纪几乎不存在。事实上，我们所称的器乐一般是指由乐器演奏、不包括人声演唱的音乐。它仅仅是为这种表演方式而写作的。只是自十六世纪起器乐与声乐才开始明显地区别开来。直到那时为止，人们几乎不加区别地把一切音乐都称之为声乐或器乐，至少很少有区别的需要。当时人们不象我们现在那样极其重视器乐音色的差别。为人声写的作品，当时也能在乐器上演奏；在这件乐器上演奏，也能在那件乐器上演奏；在双簧管上演奏，也能在小提琴或管风琴上演奏。音乐创作在一定程度内无须考虑在实际演出时用什么方式。

然而，我们也无需过分强调这一点，看起来很可能是：一方面，管乐器自始就被当作独奏乐器来使用，而弦乐器则为伴奏乐器；另一方面，从很早起，某些精湛的演技效果（尽管可能是很初级的），由于超出了人声表达的范围，而只能让乐器来表现；在一些短小的序曲，或者甚至在一些有更长发展过程的幻想曲中（无疑是即兴演奏的），那些最灵巧熟练的器乐家可以充分炫耀这些技巧。

无论如何，很难具体叙说十六世纪以前的器乐音乐。人们当时使用的乐器现在已都失传，我们几乎没有可以被认为是专门学乐器演奏而写的中世纪时代的乐谱；可供查阅的仅有的资料是诗人和编年史家的描写和记叙，但少得可怜。

约在公元九世纪左右，出现了弓弦乐器。这是一个重大的事件。起先它们很粗糙，但由于不断改进，必然产生了古提琴大家族及后来的小提琴家族。克罗特琴、莱贝克琴、维埃勒琴就

是它们的最早形状。（必须指出此处所指的维埃勒琴不同于现代的词意，维埃勒这个词只是从十五世纪末起才被用来表示用松香筒而不是用弓演奏的乐器，演奏这种乐器要用一种手柄。）

维埃勒琴是中世纪最完美的乐器，它至少具有包括当时常用音阶全部音域的优点，从我们现在的大提琴的低音G到现在小提琴第一弦的空弦E。维埃勒琴甚至成了演奏由声乐曲改编为器乐曲的通用的乐器。

除了维埃勒琴之外，风琴①，尤其是携带的风琴，也同样起着十分重要的作用。

风琴（主要指管风琴），是有键盘的最古老的乐器，源于潘神笛和排箫②，史泰西比斯（公元前170年）被认为是它的发明者。最早的管风琴尺寸很少，它们有八到十五个音管；到九世纪左右，它的使用日益广泛，特别用来教唱教堂歌曲。把音管配合成各组音栓似乎始于十二世纪左右。随着机械的日益复杂，演奏变得越来越艰难，以致在十三和十四世纪，当作琴键来使用的小木块要按下去已经很困难了。至于踏板只是到了十四世纪才出现，而簧片的分组则须至十五世纪。

我们现在保存的最早器乐著作可追溯到十三世纪，一部分是一些单声部无伴奏的舞蹈音乐；另一部分是根据礼拜的祷文演唱的二声部或三声部的对位法作品，它们该是在维埃勒琴上演奏的。

管风琴古乐谱的最早样本，见之于“英国博物馆”收藏的一本手抄本，其创作时期约在十四世纪开端的三十年。

人们也在复调重唱曲中用维埃勒琴和风琴来加强或取代人声，但真正的器乐风格的形成该是远较为晚。

---

① 此处包括管风琴与簧风琴，前者常用于教堂等场所，结构巨大，后者结构较为简单，使用簧片，体小便于携带。

② 或称风笛。

第三章　文艺复兴

从十四世纪起，特别是从十五世纪初，文艺复兴的气息给中世纪所创造的一切音乐体裁带来了新的生命。为了丰富和扩大音乐的创作源泉，人们在各方面进行了大量的探讨：发明了种种调式、节奏、以及对位法的组合，并逐渐将这些手法应用到实践之中。人们不仅力图"模仿大自然"，描绘具体的物质现象，而且还要表达出人类心灵的激情（如格拉雷昂所说：旋律中的激情）。这是高超技艺的胜利，是物质丰裕的成果，它富足得似乎将使思想感情为之窒息，然而思想感情却使艺术焕发出了世所罕见的前所未有的富于活力、灿烂夺目、千姿万态的花朵。

这一音乐艺术上的革新看来是在民间歌曲的影响下产生的，并受到了与学者艺术相对立的自发艺术的影响，也受到了与传统艺术相对立的自由艺术的影响。在意大利，佛罗伦萨城和整个托斯冈①地区是它发源的摇篮，那里特别保留着单声部音乐的习惯；在法国，南北方行吟诗人的歌曲则是这种新艺术的来源。

这种新艺术（它是与前面几世纪的古代艺术相对立的）具有下列特点：一、通过"导音"的引进（最初被看作为半音），使古代的调式发生了改变。一切调式逐步融合成我们现在的大、小

① 托斯冈位于意大利中部，原为一大公国，1860年并入意大利，其首府为佛罗伦萨。

两种调式（十六世纪）；二、对位法理论的日臻完善，尤其表现在禁止平行五度和平行八度的连续使用；三、和声风格的形成，它逐渐摆脱了对位的风格，因而十六世纪的作曲家如雅纳坎·科斯特莱写四声部时，在不单一使用对位法的情况下，有时就交替应用一长串和弦来伴奏高音部的旋律；四、时值节奏的结构越来越规律化，力求节奏的简明和匀称。

在这整个发展过程中，并非毫无波折和阻力，有时甚至会倒退。总之，这种演变是十分缓慢的。

*　　　*　　　*　　　*

威廉·德·马肖（1300年生于阿登的马肖村，卒于1377年）是十四世纪的一位伟大音乐家，从1337年开始担任兰斯大教堂的议事司铎。他写了17首小曲，23首经文歌，一些器乐曲，45首配有器乐演奏的叙事曲，33首《叙事歌曲》，特别是一首四声部的《弥撒曲》，它开创了这种体裁在历史上的新纪元，其影响深远并扩展到整个欧洲。这位音乐家总结了中世纪法国学派的全部成果，为即将诞生的尼德兰学派奠定了基础。

十四世纪时，德国的歌曲艺术从贵族阶级流入市民阶级的“名歌手们”的手中，（“Meistersinger”）他们组成了行会。这些行会组织得十分强大而严密，对作曲的规则制定了种种清规戒律，使人不敢冒犯秋毫，不能自由发挥。这些“名歌手”主要是一些具有专长的熟练工人。

十五世纪前半叶，新艺术的音乐大师有佛拉芒①人班舒瓦（1400?—1460），威廉·杜费（1400?—1474）和英国人邓斯塔普尔（卒于1453年），他们重新整理了当时相当紊乱的对位法；十五世纪后半叶和十六世纪初，有奥克冈（1430?—1495）和他的

① 法国北部与比利时相交界地区的人。

学生，卓越的荷兰复调家之一若斯坎·代·普雷(1450？—1521)，后者所创作的弥撒曲在将近一个世纪中被作曲家奉为楷模；还有亨利·伊萨克（？—1517），比埃尔·德·拉·吕(1492—1512)，勃吕梅，费万，贡贝，格莱芒·农·帕帕以及雅纳坎，后者是《玛里昂之战》，《鸟之歌》，《饶舌妇》，《百灵鸟》，《夜莺》等歌曲的杰出作者；最后，约自1525年之后有维拉埃尔(1490?—1562）和古迪梅（1505—1572），后者虽有人曾说他是巴莱斯特里纳的老师，但实无此事；还有阿卡代(生于1514年?)，科斯特莱（生卒于埃夫勒，1531—1606），其作品细腻而动人，他把龙沙的诗句："宝贝，我们去看看玫瑰花儿吧……"美妙地配上了音乐；还有非同凡响的罗朗·德·拉索（1530或1532生于蒙斯，卒于1594），他著有二千首各种体裁的作品，是当时最富于表现力的音乐家之一；克洛特·勒·热纳（1530—1564）和莫迪（1557—1627）的音乐具有"古代节拍"的奇妙风格，生动活泼而又柔美圆润；在意大利，有神妙的比吕吉·达·巴莱斯特里纳（1526—1594），他为宗教音乐创造了最完美、最纯正的典范；在西班牙，有克里斯托巴·德·莫拉勒（1512—1553），弗兰西斯·盖莱罗（1528—1599）和维多利亚（1540—1608）；在英国，有波特（1538—1623）和吉邦(1583—1625)。

这些音乐家都创作了无伴奏的三个声部，特别是四个声部或五个声部的声乐作品，而器乐伴奏在任何情况下都只是为了重复某个声部或代替空缺的声部。每一声部都随着自己的旋律构思而进行，必须与其它声部的旋律相协和，通常并不偏重于最高的声部。如果我们要体会这样的作品，就应将三个世纪以来的歌剧和有伴奏的单声部音乐所施予我们的习惯影响先予抛却，这样我们所听到的（至少在大多数情况下是如此）并不是在一个主题下配上几个和弦的音乐，而是几个主题各自飞遁、彼此追逐、互相

交织的音乐，这些主题并不构成任何和弦，它们之间所形成的和声效果只是巧合而已。

四重唱和五重唱是十六世纪优秀的创作形式，但它们并不都适用于表达所有的体裁，它们基本上没有个性，毫无戏剧的特点，却最适于表现宗教音乐。法兰西人、佛拉芒人和意大利人通过卓越的技巧，才使这些形式适合于他们叙事或抒情的需要。就这方面而言，他们推进了声乐艺术的运用，就某种意义而论，这种艺术当时所达到的成就，远非后人所及。现代作曲家由于运用了交响乐队和声乐独唱，从而偏废了合唱的宝贵创作手法。

十五、十六世纪时期，弥撒曲、经文歌和歌曲是享有盛誉的体裁。弥撒曲分为五个乐章，都按“同一动机”组成，这个动机或者取材于格莱戈里圣歌，或者来自民间歌曲。我们可以看出，文艺复兴时期的复调音乐家在艺术上已获得了多么惊人的发展。同时又可以发现，他们在新颖旋律的创造上，却是多么地忽视；他们的才华全都致力于把传统的素材千方百计地综合起来；而他们这种精心编排的构思与有时最质朴的旋律灵感一样，也充满着表现力和感染力。最后，我们还可注意到，弥撒曲的主题往往是民间歌曲中的副歌。例如，《武士》这首歌的副歌，几乎所有十五、十六世纪的作曲家都先后采用过，那种宗教与世俗的融合使我们为之惊叹。然而，切不可忘了这完全是中世纪的风俗！人们常常谈到每年1月14日在博韦、桑斯和许多罗马教区举行的“驴节”：一头驴子进入了教堂，参加弥撒仪式，通俗语言的歌曲与宗教仪式的圣歌混合成一片，三声响亮的驴鸣声“唏夯！”代替了拉丁语的 te missa（弥撒已经结束）。但是，不必再回顾类似的这种习俗以说明弥撒曲的作者对民间歌曲的应用。实际上他们所采用的那些主题已丢掉了原来的歌词，渗透在复调音乐

中，节奏往往走了样，在大多数情况下都已难以辨认出原先的主题。它只不过是一种素材，只有通过一定的形式，才会具有价值，而各种素材只有与总体相联系，才能产生美学的意义。

正是在经文歌（宗教的）和歌曲（世俗的）中，复调音乐家们才得以进行自由的发挥，创造了他们自己的主题，并竭力使这些主题与他们配以音乐的诗文相交融。但在这里，他们有时仍喜欢借鉴某些来自传统熟悉的旋律，按惯例总是具有四个或五个声部的严谨的对位式，以及使用无器乐伴奏的纯声乐。

法国歌曲是具有高深对位技术的歌曲，它在整个欧洲激起了巨大的反响，它虽然借鉴或模拟民歌的主题，却决不能把它与民歌混为一谈。这种体裁在整个十六世纪中流行成风，相当于我们现代的室内乐。它引用了各种主题，从逸趣横生乃至庄严肃穆，产生了无数作品。其中有不少是优异出众的。在意大利也随之发展了一种非常类似的体裁，叫做“牧歌”。

* * * * * * *

从音乐的观点来看，德国在这个时期还是一个第二流的国家。它模仿法国和意大利的音乐，而往往学得很笨拙。但不久，它就在欧洲音乐史上获得了更为重要的地位，部分的原因是由于进行了宗教改革，在宗教礼仪中引入了新的思想和新的风俗习惯。

日尔曼人一开始就对用拉丁语来演唱教堂歌曲表示出无比的反感，他们喜爱通俗语言的歌曲。除了《荣福经》和《求主矜怜》外，他们难以接受那些对他们来说太陌生并与本族语言相差太远的歌词。可是他们在日常的礼拜式中仍演唱拉丁文《求主矜怜》这首歌，从而产生了《赞美我主》这一词语。

德国的宗教改革汲取了日尔曼民族的一些深刻的民族意识，产生了独具一格的宗教艺术。首先，由于要求信徒们在教堂中用

通俗的语言来歌唱，这种习俗就有益于单声部体裁的形成。它们最初以声乐的和声来作伴奏，以后用管风琴的和弦伴奏，具有非常宽广而纯朴的特点，富于圣咏合唱的风格。

伟大的宗教改革者马丁·路德（1483—1546），除宗教外，又是一位热情的音乐爱好者。他说："音乐是受难者最好的慰籍，它陶冶心灵，给人以幸福。必须把这种神圣艺术的教育授予年青人，因为它能改善人性。我认为，一个不懂歌唱的人不能成为一位优秀的教师。"他亲自创作了并又请他的朋友约翰·华德（1496—1570）创作了一些通俗语言的歌曲，汇编成集，于1524年发表，书名为《新德意志宗教歌曲集》。

圣咏合唱主要是一种民间艺术体裁，后来成为德国宗教艺术大师们一切灵感的源泉。但这些大师们并不满足于复制、发展和模拟这些圣咏歌的动机。他们根据新教精神的一个基本意向，即内心忏悔和自我反省的个体意向，各人按其自己的观点、感受方式、生活体验，从他个人的疑惑、畏惧和希望等情绪出发来解释文学形式或音乐形式的经文。这已不再是那种"没有个性的天主教艺术"，就象巴莱斯特里纳的艺术那样，个人在其中是不能有所见解的，除完全顺从于教会的权威，把个人的精神与心灵同全体教徒相一致外，别无它路。新教艺术就某种意义而言神秘性较少，而更富于人性。

* * * * * * *

器乐到了十六世纪才开始获得前所未有的独立地位，它逐渐从单纯作为歌唱伴奏的作用中解放出来，而在这以前，器乐一直只从属于声乐。在器乐方面，人们不仅敢于改编舞曲和歌曲，而且还触及到纯音乐的想象和发展的领域，既不依附任何歌词，又不受任何音乐本身之外需要的束缚。

这种新体裁的初期尝试是拘谨而笨拙的，但它们至少还是标

志着音乐艺术具有深远意义改革的开端，声乐再也不起独一无二和压倒一切的作用，音乐中原有的那种平衡状态从此发生了改变。

真正的装饰性风格必须具有变化丰富、音域宽广的特点，而歌唱是远不能及的。从来没有一种声乐可以包罗钢琴上七个八度的音域，也不可能表现出钢琴演奏上的无穷变化。器乐的风格大体上是通过琉特琴和键盘乐器的实践而形成的。

琉特琴①是一种埃及乐器，以后传到阿拉伯，此后又流入西班牙和意大利，十四世纪时遍及到整个欧洲。从十五世纪开始，它起的作用相当于我们现在的钢琴；人们把所有的声乐作品都改编用琉特琴来演奏，并普遍将它作为伴奏乐器。它类似吉他，没有横胶板，如曼佗林那样琴背穹起，琴板上有十一根琴弦，以后（十六世纪末）沿着琴颈，在指板那一面又增加了五根低音弦。

约在公元八或九世纪时，人们曾设想在单弦琴上加配一个键盘，于是就创造了奥加尼斯特朗（以后又称辛风尼、希风尼或桑布卡），也就是今人所指的维埃勒琴②。它是一种靠磨擦来振动琴弦的乐器。至于最早用琴键和拨弦的乐器是英国的爱希纪琴，它有好几根弦，但弦的数量同音符相比还不够多；为了在同一根弦上获得一系列的音，人们使用了活动的琴马。继爱希纪琴之后，有古拨弦钢琴。英国称之为闺女琴，其弦的数量和琴键一样多，除古拨弦钢琴外，还有古击弦钢琴，演奏方法为击弦而不再是拨弦。由于巴托洛莫、克里斯托福里（1711年）与戈特弗里特·齐勃芒（1753年）的研究成果，所有这些乐器以后都成为有槌子的钢琴，但是一直到十八世纪钢琴才开始流行，古拨弦钢琴和古击弦钢琴才被人弃置不用。

---

① 琉特琴（luth），也译诗琴。

② 维埃勒琴（Vielle），一种具有键盘、并用工具磨擦的弦乐器，形如吉他，演奏时左手按键盘，右手转动按有松香的轮子擦弦而发音。

除古拨弦钢琴外，管风琴也具有重要的地位，尤其是在德国各地。大多数为键盘乐器写的作品，都可以在古拨弦钢琴或管风琴上演奏。

西班牙人安东尼·德·卡勃松（1510—1566）是管风琴和古拨弦钢琴作品的最早的作曲家之一。人们曾称他为“西班牙的巴赫”，不过赞之过极了。

毋庸置疑，键盘音乐是在英国得到了显著的发展。自从人们专为器乐演奏作曲之后，势必进入发展阶段，也就是说人们不再满足于对一个主题简单的陈述了，变奏是发展最简单的形式，英国人就用这种体裁写了大量优美的闺女琴曲目，作者有波特（1528—1623）、约翰·波尔（1563—1628）和奥朗多·吉邦（1583—1625）。

琉特琴和古拨弦钢琴的风格，或称优雅的风格，后来与管风琴的风格越来越不相同，它来源于歌曲和舞曲，其特点为轻盈柔美，其中有一个作为旋律的声部特别鲜明突出，其它一些数量不定的声部则作为伴奏。

管风琴的风格，或称庄严的风格，一方面模拟声乐的风格，一方面又将声乐的风格加以修饰，并严格地遵循复调的规则。

这两种不同的风格并非一直泾渭分明，比如在法国，管风琴师们后来经常用优雅的风格来作曲。

有关管风琴演奏法的最早论著是由孔拉特·帕芒（1410—1473）撰写的《管风琴基本弹奏法》（1452），它包括一套把声乐或其它器乐作品改编成键盘乐器演奏的方法（加上装饰音和流行的“花腔”），并附有一些短小的前奏曲。

在十六世纪末，有两位重要的人物值得一提，一位是意大利人克洛迪·梅鲁洛（1533—1604），他著有《管风琴托卡塔演奏曲目》（1604）和《管风琴演奏曲集》（1605）；另一位是荷兰人让—比得·斯韦林克（1562—1621），他是阿姆斯特丹“老教堂”

的管风琴师，他为管风琴赋格曲的重大发展提供了最早的范例。

除键盘乐器之外，弓弦乐器也在日趋完善。1550年以前的几年出现了小提琴，迄至那时人们只会用"第一把位"来演奏古提琴[①]，且根本不懂连音（legato）。小提琴最初还只是在舞蹈音乐中使用，特别是在宫廷的节日里，因为它的音响没有管乐那么粗糙，但却较古提琴响亮。这一状况差不多延续到吕里[②]时代。在很长一段时期内，古提琴一直是上层艺术家们喜爱的乐器，而小提琴手的社会地位却低于歌手和古提琴手，但是，他们逐渐开始赢得了阵地。

我们有一本1529年由阿坦扬出版的曲集，内有用乐器演奏的六首加亚德舞曲，六首孔雀舞曲，以及十三首由克洛丹、贡贝、雅纳坎等人谱写的歌曲；在器乐方面，我们还有唐塞里的其它几本曲集。这些小提琴或古提琴的四重奏是室内乐最早的曲目。

十六世纪最常用的管乐是长号、短号（木制）、巴松、带有吹口的长笛（即柔笛）以及德国长笛，（即横笛）。

直至十七世纪，我们当今所知的那种乐队尚未存在。人们有时为了某些隆重的音乐集会，才把大量的乐器集中起来；但通常总是三个一组、四个一组，按同类乐器合在一起进行演奏，从未考虑到要把各种不同的音色综合为一个整体。与声乐合唱相对的是长号合奏，古提琴合奏或长笛合奏，人们尚未组成一个包括所有声部和所有器乐的大"合唱"。

这种早期构思的最壮观的表演是由安德莱（1510—1586）和乔万尼·加勃里利（1557—1585）叔侄俩在威尼斯实现的。他们创作了几首祝圣交响曲。通过润饰过的主题和丰富多彩的手法，预示着神剧、《圣经故事》和舒茨的或巴赫的《受难曲》之类作

① 古提琴（viole），也译维奥尔琴，小提琴的前身，形似小提琴。但有六根弦。系在指板行，十五世纪兴起。十八世纪绝迹。

② 吕里，法国著名歌剧作曲家，宫廷小提琴师及乐队长。

品的来临。

* * * * * * *

正是在十六世纪末叶，意大利掀起了伟大的思想运动，从而出现了音乐的新理论、现代的调性与现代和声的概念，以及歌剧的体裁。不久，意大利就成为整个欧洲的楷模，成千上万次的模仿正是根据这个典范接踵而来的。但是，请不要忘记是佛拉芒人与法国人给予了意大利启蒙教育。从十四世纪以来，他们就不断地把自己的杰出作品和教科书带到罗马。1377年，教皇格莱戈里十一世回到"永生之城"（罗马），他从他的流放地阿维农①带回了关于复调变位法（discantus）的知识和爱好。十四和十五世纪时，教皇小教堂中的唱诗班几乎完全由法国音乐家组成。最早的意大利音乐印刷商奥塔维阿诺·佩特鲁契于1501年在威尼斯首次发行了法国、佛拉芒、德国作曲家的300首歌曲。1516年，安德莱·昂蒂克出版了奉献给教皇莱昂十世的《十五首弥撒曲》，其中包括勃吕梅、若斯坎·代·普雷、让·摩通、费万、皮埃尔·德·拉·吕、毕珀拉尔和皮埃尔·罗棱等人的作品选。法国人、佛拉芒人到来之前，意大利人只懂得他们的浮罗托拉②、斯特朗巴特③、尼斯底南④这些三个声部、有时为四个声部的小曲子，它们是些流行的舞曲，结构简单，其中高音部旋律很易分出来用琉特琴演奏。直至1533年才创立了一种新的体裁，类似法国多声部歌曲，但没有比浮罗托拉更为复杂，它就是牧歌，其主要的代表性的作曲家有韦尔代洛、维拉埃尔、阿卡代·费斯塔、让·盖罗 柯特契亚、多米尼可·费拉博斯可、契普里阿诺·第·罗莱，尤其是卢卡·马朗齐奥。这些艺术家的研究在一定程度上为有伴奏的单声部音乐和戏剧音乐的创造者们开拓了道路，我们将在下文进行论述。

---

① 位于法国巴黎东南的一个城镇。

②③④ 均为多声部曲式的名称。

第四章　十七世纪的歌剧

1600年左右，在音乐艺术领域发生了一场真正的革命：一种新的体裁——歌剧——一举取得了如此重要的地位，致使所有十五和十六世纪的复调音乐杰作很快就被人遗忘了。戏剧风格同时闯入了教堂音乐和器乐音乐。这是又一个时期的开始。

这一新兴流派发展得如此意外和突然，致使某些音乐史家拒不承认这样急剧的一个转变。在我们看来这似乎是一场革命，而他们看来却是一次经过了长期蕴酿的演变结果。因此，雨果·吕曼指出了意大利人。尤其是佛罗伦萨人在单声部音乐方面所具有的独特的才能，并且把歌剧的创立看成是返回到以前十四世纪初佛罗伦萨流派的音乐传统；另一方面，罗曼·罗兰认为：早在十七世纪以前，在意大利就曾上演歌唱的、或间有音乐插曲的戏剧，到十五世纪，这就成为"圣剧表演"和"五月剧表演"；到十六世纪，则是拉丁喜剧和古风戏剧；然后，从1554年起，出现了田园剧，对此，昂热罗·安热涅里于1598年指出："如果没有了田园剧，几乎可以说剧院将完全失去其作用……不管田园剧有无配上合唱和幕间曲，它总是令人非常喜悦。"

当然，没有无因之果，不管它出现与否；现时始终与过去紧密相联，并孕育着未来。瓜熟总是要蒂落，而且蕴酿已久；然而，果子的落地毕竟还是一件大事、一件突发的新事：过去没有完成的事一下子完成了，一切就都改变了。同样，歌剧这一新的

体裁正象一只成熟的果子。在1600年前后从养育它的旧体裁中脱胎而出，并从此有了它自己的生命。

我们要清楚地认识到：创造歌剧，并不等于创造带歌唱的戏剧（这种戏剧在中世纪和文艺复兴时就一直存在），而是创造出一种兼有戏剧和音乐风格的艺术形式。神秘剧、圣剧表演、田园剧中的歌唱毫无戏剧性。它们是些经文歌、歌曲、或者牧歌。只有当人们发现了各种技术上的手段之后，歌剧才得以存在。没有这种条件，舞台动作、道白、对话、激情的表演都无法表达出它们的音乐性来。

根据这一观点来看，最大的发明之一就是现代意义上的和声学。直至十五世纪末，人们对它还一无所知。复调音乐、对位学并不是和声学，尽管人们可以把各声部混合起来，把几个旋律同时重叠起来，并尽力寻求协和音，却仍没有和弦的概念。在我们看来，一组和弦可以脱离任何旋律的进行而独立存在：它有自身的价值，能独立使用。就象一个能够自立的整体，它不需要同别的和弦"相联"。对十五世纪或十六世纪初的音乐家来说，产生复调音乐的那些音的结合，不能脱离旋律声部的进行而出现。他们一点也没有想到把这些整体孤立开来，也没想过把它们看成是一些独立的实体；正因为如此，产生了十六世纪末音乐艺术中这场深刻的变革。

乐器制造的进步及其以后使用范围的扩展大大有助于这次变革，人们开始习惯于在一些乐器上演奏一首复调乐曲的下面各个声部。只唱最高声部，此处人们甚至干脆不用歌唱。尤其是当人们使用琉特琴来适应这样的简化时，各个中间声部的独立性和旋律的进行就变得完全感觉不出来。于是，人们很自然地把所有那些不是上声部或高声部的旋律都只看成是一种伴奏，人们之所以使用这种方法只是为了"衬托"歌唱的声部。

人们可以懂得：这些新方法的出现是形成戏剧风格的必要条

件。对这种戏剧风格，复调传统正是成了它的障碍。在古代，希腊人曾经写过音乐悲剧，但这是单声部音乐时期，一个人物可以完全自由地（并且没有任何的伴奏）去唱他的痛苦、他的欢乐或他的愤怒。对此，没有任何阻碍。到了十七世纪，问题不可能再是这样简单的一种戏剧音乐，复调音乐的统治必然使之更为复杂；但复调音乐把所有声部都放在同等的地位上，因此，单声部音乐应该恢复它的权力和首要地位，而把复调音乐，或至少把它的继承者——和声学留作第二位。

我们还要提一下十六世纪末的意大利牧歌作者，尤其是西帕里亚诺·底·罗莱运用了更自由多变的和声。他们加进了半音音阶，甚至还进而使用了不协和音作为和弦使用。这些不协和音有它自身的意义，而不再看成是协和音之间简单的旋律过渡。

属七和弦的出现在音乐技巧史上是一件重要的大事，它是终止式的重要因素，它确定现代的调性（大调音阶的所有音，除了一个以外，全都来自主和弦和属七和弦这两组和弦），转调取得了它真正的性质。在激情的表达上，在感情和动作效果的对比上，在描述的色彩上，这将产生出多少新的表现手段！

然而，从前的复调音乐并不是很容易抛弃的，奥拉契欧·威契(1550—1605)就是这样用牧歌的形式写作了音乐喜剧。这些喜剧并不用来表演，它们的主题只是由一个朗诵者讲解，然后用合唱和乐器来进行音乐性的注解；这多少有些如柏辽兹的“罗密欧与朱丽叶”那种形式的、但主要是声乐的戏剧性交响乐。复调音乐始终保持优势，合唱交替地表现每个人物的感情，没有任何的独唱；如果在两个人物之间进行一段对话，合唱就分为两部分，分别代表两个对话者。奥拉契欧·威契的两部主要作品是《巴那斯喜剧》（1597年）和《栖亚那城的守卫》（1604年）。

建立现代音乐戏剧——歌剧的真正荣誉应属于佛罗伦萨文艺

集团。大约在十六世纪末，凡尔尼奥伯爵乔瓦尼·巴尔第在佛罗伦萨集合了一群艺术家，他们极力为音乐的发展探求新的道路。他们想恢复古代的简朴风格，抛弃对位的繁复手法，使诗歌和音乐紧密相联，使所有艺术融会贯通，从而产生一种象希腊悲剧那样具有巨大效果的艺术作品。伟大的伽里略的父亲万桑多·伽里略似乎是第一个对“表现音乐”（正如人们后来所称的名字）具有明确概念的人。1581年，他发表了“古代和现代音乐的对话”。接着，对了把例证跟论点结合起来，并极力把“这个如此困难、被认为近乎荒唐的尝试”进行到底，他把但丁的《神曲》中“雨古里诺”的一幕谱成音乐，并且用古提琴自拉自唱。在巴尔第的朋友们中间，他获得了巨大成功，但“在外界却引起了激烈的争论以及老一辈音乐家们的愤慨”。

另外，罗马皇室侍从，托斯岗大公爵身边的艺术和节庆总管埃米里约·德·卡瓦里利于1590年写了两部田园剧《讽刺家》和《费里诺的失望》，他在其中试图运用一种“革新的”音乐，使用“一种与通常完全不同的歌唱方式”；在他笔下已出现用以表现这种歌唱特点的“朗诵式”的表达方式。

可惜，这种音乐现已失传，卡瓦里利于1599年离开佛罗伦萨，1600年在罗马上演《精神与肉体的戏剧》，1602年3月2日逝世。

“佛罗伦萨文艺集团”继承了卡瓦里利的尝试。在威尔尼奥伯爵引导下的两位歌唱家兼作曲家戈鲁里奥·卡契尼和雅各波·贝利试图确立新风格的规则。他们废弃复调音乐，这种不重视歌词、把歌词打乱的音乐，他们寻找“一种好象用音乐在讲话的歌唱方式”。

卡契尼在他的“音乐新闻”中还告诉我们：“对于良好的歌唱方式来讲，花腔乐段（即装饰音）并非必要，我认为它只不过

是用来取悦于那些不懂得用感情歌唱的人的耳朵……要想很好地作曲或歌唱，就必须领会主题和歌词的意义，感受它们，并用意趣和感情来表达它们，这比只懂得对位法要重要得多”。

根据奥塔维欧·里努西尼的一些诗，在博学而又富有的雅各波·考西的帮助下，贝利在1597年上演了一出《达芙纳》。1600年演出了《尤丽狄茜》（为玛丽·德·梅迪西斯和法王亨利四世的婚礼而作）。他用了朗诵调的风格，也就是说，正如他在一篇序言中所说的，是用了一种“比平时说话高雅、没有歌唱中单纯旋律那样工整的、界乎两者之间的音乐形式”。同年（1600年）卡契尼也随之写出了《尤丽狄茜》。

但是一个使新的创造卓著成效的天才，通过他写的许多杰作，确立了自己的成就，这就是蒙特威尔地。

克劳迪欧·蒙特威尔地1568年生于克里蒙那，1643年卒于威尼斯。正如罗曼·罗兰向我们指出的那样：他“不同于贝利和卡契尼，其中存在着一个威尼斯艺术家和一个佛罗伦萨艺术家之间的整个距离；他属于利迪安和卡普里利那一类富于色彩的作曲家”。他不是那种力图仔细地在每一细节上都使音乐和诗词相协和的推理者，而是一个富于感情的人，他想通过自己的歌曲来表现内心的活动，而并不是说话时声音的抑扬顿挫，他是一个用自己整个的灵魂来生活的人；在讴歌别人的快乐和痛苦之前，他已经饱尝了悲欢离合的滋味。1607年在他妻子临终的榻前，他创作了《奥菲欧》，这是他自己的悲哀，在描写奥菲欧那令人心碎的哀伤之前，他已体验过这种悲哀之情；他心爱的克洛迪娅终于被夺走了。而正是在这种可怕的生离死别的打击下，他却不得不为曼图亚王朝的节庆，为王位的继承者——王子的婚礼（1608年）完成他的作品《阿丽亚娜》。剧中一段著名的“哀诉”传闻使六千多名观众沉浸在一片哭泣声中。

蒙特威尔地并不把音乐视为一种技巧性结构的艺术，也不是感官上的娱乐，而是表现人的最有力的手段，这种人是指整个的人：包括他一切的欲望、惧怕、愿望、幸福、失望、愤慨。他指出：在他之前，人们只会用音乐表达很少几种感情，尤其是忧伤和宁静；音乐应该也能很好地表达愤怒、仇恨、心灵中最激烈的活动；在他之前，节奏总是平静、温和的，是他创造出了“兴奋激动”的类型。

描写一个人，不仅要看到他的现状，他那心灵上活动多变的瞬间状况，而且要把这现状与它的过去和未来联系起来。正是音乐巧妙地使我们感觉到这种贯穿前后的联系。蒙特威尔地认为“音乐不仅仅是用来指出歌词的原意，它还应该表现得更深刻”，并且，它还应该通过人物表达现时思想感情的歌词，使我们深入“这一个角色的过去与未来”。

作为表现手法，蒙特威尔地使用了旋律性的朗诵调，它完全不是那种十分生硬的朗诵调，后者由于过分地接近口语以致失去其真正的音乐性，而前者则是一种灵活的旋律。尽管它顺从着诗句中的一切要求，它必须把诗句中最微小的声调起伏表现出来，但它却始终具有纯粹的音乐意义，这真是一种天才的创造。

为了伴奏这种朗诵调，蒙特威尔地似乎集中使用了那些大胆的和声手法：减七度、九度、增五度一点也不使他害怕，他的转调有时是如此大胆放肆，以致使人以为是近代人所创作的。人们偶尔还会在某几个与他同时代作曲家的作品中找到类似的妙处，对此我们也不必过于见怪。一般说来，十七世纪初的音乐尚未因调性的狭隘观念而被局限于他的和声学中，而那种调性的观念要到十八世纪才告盛行，并在古典时期盛极一时。在十七世纪时半音法起了巨大的作用，转调在此十分自由，几乎经常是连续进行的。

在《奥菲欧》中，歌声的伴奏是通过一个乐队来体现的，雨果·戈尔德·施密特对此曾十分确切地提出：它是“古代乐器法的顶峰与终结”。这是一个成果，而不能说是一个起点。这种乐队由三十六件乐器组成：二架古钢琴，二个低音古提琴，十个维奥勒琴，一架复音竖琴，二个法国式小提琴，二个琉特琴，二架木制管风琴，三个低音古提琴，四支长号，一架簧风琴，二支短号，三支带弱音器的小号，一支小长笛，一支尖音小号。这些乐器根据剧情和角色分组使用。

蒙特威尔地建立了音乐悲剧，它从形式上看是神话性的，但从实质上看则纯粹是表现人类的，格鲁克后来想恢复的就是这种悲剧，虽然他不知道自己还曾有过这样一位先驱，在蒙特威尔地一生的末期，他同样地又为历史歌剧树立了一个最早的样板——《波贝亚的加冕》（1642年）。同《奥菲欧》相比，在这部作品中较欠宏伟却更多变化。除了带有朗诵的曲调之外，人们从中还能听到一种反复的曲调（一种民歌）。剧中喜剧性与悲剧性交融，此处，蒙特威尔地又以一种新的面貌出现，在有些场合，完全是一位写实主义者。

蒙特威尔地极力推行他关于音乐艺术的新观点，名之为“旋律”，认为它是人类感情唯一直接的表现。他遭到了评论界的误解：他的同时代人阿杜西指责他违反自然的规律、不顾那些永恒的规则进行写作，向人耳中灌入一种无法忍受的乏味之声，把噪音与混乱当作和声与秩序。

然而，蒙特威尔地却使大多数人喜爱，他很快就在整个欧洲声名大振，首先在意大利竞相效尤，在群众中掀起了一阵广泛的歌剧狂热。从1637到1640年间，在维也纳，开设了三个群众性的剧院，从1637到1700年间，在那里上演了多达三百五十七部歌剧。在波伦亚，有六十多家私人剧院，人们把歌剧演到了修道院

里，一位教皇（克莱门特九世）创作了一些歌剧，一些红衣主教本人就是歌剧的剧作者或导演，这成了一种病态的狂热，一种疯狂。于是引起了非议，教皇依诺桑十世不得不出来反对，从而使歌剧这一美好的艺术形式开始衰落，至少在意大利是如此。“歌剧的场面最适宜于王侯贵族，它令人赞叹，超乎其他一切；因为在它这里集中了一切最高尚的乐趣：诗意的创造、戏剧、思想、风格、诗韵的恬美、音乐的迷人、人声与乐器的协调、歌曲的精美、舞蹈和体态的优雅、布景和服装甚至它的绘画色彩也都富于魅力。总之，人类天才所能发现的最完美的各种艺术同时使智慧和最崇高的情感都为之倾倒”（加格里昂诺：《达芙纳》序言，1607年）。但后来，由于意大利人耽于声色的天性，很快就使一个如此美妙的创造变了质，这就是炫耀技巧的统治时期；人们考虑的只是音响效果、歌唱家的技艺、场景的豪华。音乐如河流那样泛滥，但华而不实，歌剧只是一连串朗诵调和咏叹调的松散连接，变成了音乐会。

在佛罗伦萨，继贝利和卡契尼之后，歌剧的主要代表人物是马尔哥·达·加格里昂诺（1575—1642），他是和蒙特威尔地的《奥菲欧》同年（1607年）演出的一部《达芙纳》的作者，以及佛朗契斯阿·卡契尼，她是佛罗伦萨乐派创始人的女儿。但佛罗伦萨不久就抛弃了歌剧，转向芭蕾舞和竞技表演。

那是在罗马，这种新体裁进而取得最大的发展。威尔吉里欧·马索契（1503—1646年）在那里创建了一个歌唱家兼作曲家乐派。多美尼哥·马索契写了一些歌剧，从中力求使朗诵部分和歌曲部分得以和谐地平衡；同时，他还给我们留下了按维吉儿和塔索的戏剧所谱写的有趣的《对话与十四行诗》（1638年）。

教皇于尔班八世的侄子巴贝里尼王子们在组织罗马歌剧方面起了重要作用。1633年前后，他们在王宫里修建了一座可以容纳三

千名观众的剧院，人们演出了斯德法诺·朗地的《圣·阿莱西》作为该剧院的开幕典礼，在这场演出中，人们毫无疑义是第一次听到二重唱和三乐章的器乐序曲。在庄严的情节中掺入了喜剧表演，而这种表演取得了最大的成果，无疑正是这些促使威尔吉里欧·马索契和马尔哥·马拉索利根据未来的教皇克莱门特九世——吉乌利奥·罗斯比格里奥西的一个剧本写出了《鹰》（1637年）。接着，我们可看到不久以后，马拉索里和阿巴提尼在1653年把《善恶之间》谱成乐曲，其中受到卡尔德隆启发的诗歌还是出自罗斯比格利奥西之手。还可看到其中的一首最急板重唱曲和一首真正的终曲，早在那不勒斯乐派出现之前，该谐歌剧的基本因素已经形成。

巴贝里尼家族也极大地推动了"有机关布景的歌剧"的发展，也正是他们把它带到了法国。他们雇佣的最著名剧作家是罗莱多·维多利，他同时又是诗人、音乐家和该世纪最佳歌唱家，他的代表作是1639年的《礼貌》。

1644年于尔班八世死了，巴贝里尼家族的敌手依诺桑十世当选教皇，巴贝里尼王族离开意大利来到法国。罗马在意大利歌剧中不再起举足轻重的作用，而威尼斯乐派再次获得了它一度失去的头等作用。

正是在威尼斯开创了公共剧院，贵族在那里占有包厢，有产者则占据其余的保留座位，平民百姓免费入场。从那时起，歌剧院就成了一种财政企业，它必须自负盈亏，管理人为了经济的缘故，不得不雇佣一些较为有限的器乐和声乐人员。在威尼斯获得最大成功的是历史歌剧，其中的情节是由最离奇的意外事件构成。神奇、虚幻和滑稽的内容在里面占了很大的篇幅。弗朗契斯柯·卡伐里（1599—1676）是威尼斯最突出的人物，他的《塞尔斯》约于1660年在卢浮宫上演，他特别为巴黎写作了《大力士》。与卡伐里齐名的人中还应该提一下莱格兰契（1625—1699）和契斯

底（1628—1669）。正是契斯底在歌剧中普遍推广使用回复的咏叹调，也就是一种三段式的乐曲，一种“声乐奏鸣曲”，以下是它的梗概：

前奏部分：一般很长，是协奏曲的真正的呈示部，其动机几乎总是被当作乐曲的伴奏；

乐曲的第一部分：通常是包括一个主调转向属调的乐句，然后是一首炫耀技巧的练声曲，最后是一个主调上的结尾；

乐曲的第二部分：在起调的关系调上，其感情与第一部分稍有不同；

第一部分的反复（或da capo），没有任何变化地整个重复。

契斯底为维也纳宫廷做了不少事，他创立了一种“世界性的宫廷歌剧”，一种为名师高手写作的歌剧；它在当时获得了惊人的成功，但时至今日，却丝毫不值得人们回念。可以设想：一长串约二十五首咏叹调，插上一些朗诵调，就构成了这种歌剧的全部内容，这该是多么单调乏味，令人生厌啊！有时候，加上一段二重唱或一段重奏，作为这串没完没了、喋喋不休唱白的全部变化。

威尼斯乐派发明了清唱剧，这是一种没有表演动作的戏剧，由于要把表演改为单纯的音乐会，因而窒息了激情的表露，使一切感情冷漠平缓，索然无味。这种“客厅歌剧”又反过来对歌剧本身产生了十分不利的影响。这种方式的清唱剧很快就在全意大利传播开来。在这方面，成绩特别显著的有吕吉·罗西和卡里西米（1609—1671）。

歌剧的那波里乐派是最后诞生，它大约到十七世纪末十八世纪初才大放异彩。它是由弗朗契斯柯和普罗旺萨（1610？—1704）创立的，在其中发挥重要作用的是斯特拉特拉（1645—1682），他因一次浪漫事件丧生而尤为闻名；但是，这个乐派最

著名的代表人物无疑当推亚·斯卡拉蒂。

亚历山大洛·斯卡拉蒂是一百二十五部歌剧、五百部清唱剧、神剧、弥撒曲的作者。他于1659年前后生于西西里的特拉巴尼，他的原籍可能是托斯冈，1684年到那不勒斯定居，在那里，一上来就被任命为王室教堂乐长。1702年或1703年，他离开那不勒斯，担任了罗马“圣·玛丽·马约尔”教堂的乐长助理职务。当时在罗马任何歌剧的上演都被教皇所禁止。斯卡拉蒂特别为阿尔卡蒂学会（1690年创立）的集会写作了一些室内乐和教堂音乐，他在那些集会上结识了科莱利、巴斯基尼、弗朗契斯切洛和亨德尔。1708年斯卡拉蒂又重掌那不勒斯王室的教堂乐长，并于1709年任耶稣·基督贫民音乐学院院长，他死于1725年10月24日，终年六十六岁。

斯卡拉蒂当年并不受大众欢迎，人们称他为“严肃的”斯卡拉蒂，他们宁要那些身价较低却显得较受欢迎的音乐家。斯卡拉蒂是一个勤奋工作的人，一个有条理有才智的人，他的艺术的一个主要特点就是刻意把他的灵感寓于一些固定的程式之中，这些程式具有一种确定的对称结构。他的序曲有三个乐章：快速，缓慢，然后是芭蕾舞曲（通常总是小步舞曲）。接着开始毫无变化地交替演奏一连串无休止的朗诵调和咏叹调，其中戏剧感情一般完全不占主导地位。这种歌剧属于音乐会的音乐，一种旋律的音乐，它是在一种十分精心安排的布局范围内发展的。

斯卡拉蒂却受到了一些圈内人的推崇，他对于他的同代人和后辈，特别是哈瑟和亨德尔产生了巨大的影响。

值得一提的是在1715年他的第106部歌剧《帝格拉纳》中，斯卡拉蒂使用了一个由弦乐五重奏、二个双簧管、二个圆号组成的管弦乐队，人们后来在由G．B．桑玛尔蒂尼1734年于米兰创作的交响曲中和在海顿1759年写的第一交响曲中都能找到这样

的乐队。

歌剧在意大利的发展趋向在很长一段时期是同斯卡拉蒂分不开的。纯音乐在其中据有无可争辩的统治地位；它扼杀了戏剧，把诗歌贬为虽属必要但被轻视和从属的地位，歌剧失去了生命力，作曲家的创作灵感继续在真空中发展，单纯追求表面的华丽而无视作品内在的深度，讨人喜欢但华而不实。

我们还要提几个名字：卡尔达拉（1670—1736）、洛蒂（1667？—1740）、马赛洛（1686—1739）、雷欧（1694—1746）、波农西尼（1672—1762？），他们是一个在完全被误认为音乐黄金时期那一时代中最著名的艺术家。仅仅是旋律的纯正、优美和典雅还不足以代表音乐的全部。

在十八世纪的中叶和下半叶，那不勒斯乐派还是生气勃勃、光芒四射，这应归功于当时深孚众望的艺术家、五十五部歌剧的作者约梅里（1714—1774）。1753年，他被任命为斯图加特宫廷乐长，他在那里生活了十五年，多少有点日耳曼化了，因而使他在德国的影响更为巨大。但长期以来，意大利歌剧早就征服了欧洲。唯有法国进行了抵制：它根据自己特有的天赋形成一种与意大利截然不同的歌剧风格。

* * * * * * *

远在意大利歌剧传入法国之前，法国人就显得爱好辉煌的场面、豪华的演出、王室的宴庆——芭蕾舞、化装舞会、“堂会”（宴席间的小歌舞）、君主们在城里出巡时庄严的仪仗。这使我们想到1392年在“白皇后旅馆”那场著名的“野蛮人的假面舞会”，其中舞蹈演员穿着用涂上树脂的麻衣，那些衣服着了火，引起了一场可怕的火灾，法王查理六世因此而发了疯。

从十六世纪末起，宫廷芭蕾舞在法国取得了巨大的发展。吕里的歌剧有很大一部分是继承了法国的传统，它那华贵或喜剧性

的舞蹈、丰富多彩的舞台表演，以及它那令人赞叹的机关布景。值得一提的是1581年巴塔萨里尼（人称博儒瓦布）为沃尔蒙郡主和日瓦耶公爵的婚礼而举办的“皇后的喜剧芭蕾舞”，它不仅仅是一套舞蹈而已，而且还具有一种用舞蹈表达的“情节”。在这部作品以及其他相似的作品中，有一个经过处理的主题，它常可用来作为一部歌剧的主题。这是一种喜剧——芭蕾舞，或是一种“喜剧性的芭蕾舞剧”。人们当时所以这么说，就是为了突出戏剧因素的重要性，舞蹈并不在其中占据全部的地位，里面包括一个序曲、一些朗诵调、咏叹调（“宫廷咏叹调”风格）、一些合唱曲。声乐部分在芭蕾舞剧中占有如此重要的地位，甚至不久还有一个专职音乐家负责创作声乐，而纯粹器乐和舞蹈的编配则留给另一个音乐家去写作。

另一方面，如果人们要探讨什么是法国歌剧中朗诵调和咏叹调的起源，人们就会发现正如扬纳坎、拉索和科斯特莱所理解的那样，“复调歌曲”正是“有伴奏的单声部歌曲”演变之源。从前的对位学逐渐演变成和声学，重唱中的四个或五个声部不再是同等重要的了，经常是旋律只由最高声部来表现，而其他声部仅仅作为它们的“和弦音”来衬托。谁不想起扬纳坎的一首动人的歌曲“这个五月时节”？这一点特征是多么明显！后来由于琉特琴逐渐代替了其他声部而作为最高声部的伴奏，也就是说，只有最高声部作为歌唱的旋律，这样就更有助于单声部歌曲的运用，而造成了复调音乐的衰退——人们就是这样渐渐发展到“宫廷咏叹调”（之所以这样称呼，是为了和“城市咏叹调”相对照），即用艺术形式写作的咏叹调，以对照那些形式不那么精致的咏叹调以及民间歌曲。

我们也应重视“人文主义”运动的影响，诗人让·安托万·德·巴依夫使诗歌和音乐更加紧密地联系在一起，直至当时，人

们还从未这样做过。他于1570年和乔阿希姆·蒂博·德·古维勒一起从法王查理九世那里获准建立一个“诗歌与音乐学会”，人们本可以期待这些艺术家的集会将会努力创立法国的音乐戏剧。事实上，他们所涉及的问题只限于声乐室内乐，巴依夫只注意过去，他不惜一切地想使法兰西语言屈从希腊文或拉丁文的韵律，他创作了美妙的“模仿古代分节的诗句”，它们为克洛特·勒·热纳和毛迪伊提供了恬美的音乐灵感；但这只是一种毫无前途的艺术上的猎奇而已。学会1584年前后停止活动，但不管怎样，尽管巴依夫没有考虑到剧场，没有考虑到戏剧问题，他还是置身于人数众多的各种艺术家的努力之中，正在为歌剧的来临做准备。他要求人们在歌词中更注重诗歌，并且从这些出发，他摈弃了对位法的那种繁复性，因为它妨碍听众清晰地领悟诗歌的唱词。他试图创造一种适应拉丁诗律规则的法文诗体。从诗歌观点看，这种改革是没有前途的，但是他引导那些从他的“分节”诗句中获得灵感的音乐家们，按照音节的数量，精密地安排他们的音乐，并且就是这样促使他们致力于研究一种正确的音乐朗诵方法，而这在歌剧体裁中又是如此地必不可少。最后，这种新格律要求所有的各个声部在节奏上统一起来，这种统一使复调重唱的各声部失去了一切独立性，它必然使这些以巴依夫的诗句为歌词的音乐作品具有一种明显的和声特点。

从十七世纪初开始，法国具备了形成一种歌剧的一切因素，然而它对芭蕾舞剧的偏爱又把它和所有音乐戏剧的其他形式相疏隔。

十七世纪上半叶当地最著名的芭蕾舞剧作者是皮埃尔·盖特隆（1603年国王的侍从）和安托万·博埃赛（1588—？），此外还能举出：万桑、巴塔耶、奥盖特、布瓦叶、姆里涅、康勃福、香西。

由于诗人依沙克·德·庞色拉德的缘故，芭蕾舞剧后来变成

了一种“文学体裁”。

从1655年起，吕里成了宫廷芭蕾舞剧的主要作曲家。

从1640年开始，所有大型芭蕾舞剧的前面都有一个序曲，它包括一个缓慢的引子和一个快速的乐章。

这就是人们所称的“法国式序曲”，后来，吕里把它用作他的歌剧的前奏曲，并且这种形式一直沿用到十八世纪中叶，被各国所抄袭、模仿。

法国人不会自行创作歌剧的，他们必须从意大利引进样板。

是马扎兰① 把歌剧引入法国，这也是他施政的一个部分。马扎兰曾是音乐家，他曾在内里的圣·菲利浦礼拜堂的神甫们那里，后来，又在罗马教团的耶稣会士那里受过教育，1622年他作为一名主要演员，在那里参加了圣·依涅亚斯·德·罗瓦约拉② 的奉圣典礼。1647年他主持上演了意大利最著名的作曲家吕伊其·罗西创作的一部《奥菲欧》剧，这是一次重大事件，一项轰动的成就。但这一新形式并未在法国生根，人们继续写芭蕾舞剧。

1654年12月，诗人查尔斯·贝斯和管风琴师米歇尔·德·拉盖尔演出了一部田园剧：《爱情的胜利》。1659年4月在巴黎附近的小村庄依西，德·拉海依上演了由皮埃尔·贝林作词，康培尔作曲的田园剧。人们演了八场或十场，当时人人都在谈论着“依西的歌剧”。其中的音乐至今已失传，但我们从剧本可以看出它只不过是一串连续的歌曲而已。

人们原以为一种音乐戏剧很快就要在巴黎诞生，但是马扎兰的死使贝林和康培尔失去了最有力的保护人，他们从此销声匿迹。

还有一些新的范例继续来自意大利。1660年卡瓦利在卢浮宫

① 马扎兰：原为意大利人，曾任主教，后经黎塞留之推荐，继他为法皇路易十三之首相，改入法国籍，又连任路易十四之首相，炫赫一时，由他结束了“三十年战争”，在欧洲外交史上很有地位。

② 耶稣会的创建人（1491—1556），生于罗瓦约拉，卒于罗马。

为宫廷上演了他的《塞尔斯》，但是为了使剧本迎合法国人的趣味，人们认为各幕之间应间有插舞，其中的音乐是由吕里负责写作的。卡瓦利的作品因此变得累赘，演出效果并不太佳。然而，1662年2月7日，在杜伊勒利宫华丽大厅的开幕式上，还是用了他的《大力士情人》，同时，在各幕之间都插上吕里的一段芭蕾舞，在最后的一段芭蕾舞中，路易十四作为太阳王①而出现。卡瓦利在法国人那里总得不到多少尊敬，人们无意承认一个外国艺术家和一种外国艺术的功绩。

然而，所有这些尝试都为建立一所歌剧的公共剧院而铺平了道路。1669年6月28日，皮埃尔·贝林在索台阿克侯爵赞助下，获准在巴黎成立一所研究院②，“以公开表演和歌唱一些歌剧和用法国音乐和诗歌创作的类似意大利式的作品”。1671年3月19日，新建的剧院以康培尔的田园剧《巢神》开幕，他亲自指挥一个由十三位音乐家组成的乐队、四名女歌手、五名男歌手和十五名合唱队员。如果我们从仅存的第一幕资料来看，那末，其中的诗歌则显得淡然乏味，音乐则更是平庸无奇。

贝林和康培尔当然没有能力来决定法国歌剧的命运。另外，不久在音乐研究院的主持人之间产生了不和，而吕里巧妙地乘机于1672年夺了他们的权。从此，他成了大师，并且长期主宰法国的歌剧。他以绝对专制的身份统治着他的新独立王国，不容任何人来分享他的权力；他以一种势不两立的仇恨来迫害康培尔，迫使后者移居英国，1677年死于该地。

“一个身材矮小，其貌不扬、不修边幅的人……小黑眼、红眼圈，人们看不清楚这小眼，它看别人也困难”，但目光睿智聪慧，精神奕奕；线条粗犷、大嘴巴、宽下颏，这就是吕里的外

① 路易十四喜自称为太阳王。

② 即后来的法兰西学院或称法兰西歌剧院，它掌管国家的歌剧创作与演出事业。

貌。

从道德上讲，这是一个可鄙的小人，阿谀奉承，奸诈狡黠；既专横跋扈，又卑躬屈膝，对阻碍他前途的人心狠手辣，毫不留情；对王侯贵人却又谄媚迎合，极尽吹拍之能事。

他所追求的一切均如愿以偿，功名利禄，一应俱全；死后留下了八十七万银币。

让·巴普底斯特·吕里1632年11月29日生于意大利佛罗伦萨。1643年贵族吉斯骑士把他带到巴黎，并推荐给蒙特邦茜埃①郡主。她留用了他，并叫人给他上音乐课。他成了卓越的小提琴家，并建立"小小提琴乐队"，与"伟大的皇家小提琴乐队"抗衡。

1658年，他写了芭蕾舞剧《阿尔西安》，接着，他和莫里哀合作，在幕间剧中扮演一些喜剧角色；他在《市绅》中就象一个出色的穆夫提②。他的舞蹈技艺出众，宫廷芭蕾舞剧中的主角总是由他担任。就这样，他博得了路易十四的宠幸。

吕里曾随巴黎三个管风琴师梅特吕、罗拜厄代和吉戈尔特一起从事作曲。这样，他汲取了法国风格，甚至长期赞同法国音乐家反对歌剧的偏见。他全心致力于喜剧——芭蕾舞剧，并直到1672年还坚持认为"用法语演唱歌剧是一件无法做到的事情"。毫无疑问，这是由于贝林（在喜歌剧上）的成功启发了他，也可能还有莫里哀向他讲的知心话，后者大概曾向他吐露过想把贝林的专利权③购下来的想法。

"吕里每年创作一部歌剧。整整三个月里，他全力以赴，沉缅忘怀，锲而不舍，勤奋刻苦。余下的时间则很少动笔。有时晚

① 路易十四之皇妹。

② 伊斯兰教法典说明官。

③ 即法兰西歌剧院的专利权。

上睡不着觉或早晨无法消遣时，才写上一两个小时”。（勒赛夫·德·拉·维埃维勒①）

吕里找到了梦寐以求的诗人基诺尔。这是一个有才能或至少有下列特点的人：和蔼可亲、乐于助人、善合人意、灵活圆滑，并能听他摆布。他以每部歌剧四千银币的价格雇佣了他。基诺尔的工作并不简单：他得首先使国王满意，其次是法兰西学院，最后是吕里，后者可不是那种毫不严厉的审阅人。

吕里建立了他的乐队，他使它在纪律性和节奏方面成为欧洲首屈一指的乐队。他亲自训练歌唱演员和舞蹈演员，剧院里的一切，事无巨细，均由他亲自过问。

这种组织能力同样表现在他的作品中。吕里这样的音乐家在我们看来，显得尤其象一个理性十分坚强的人。他遵循的是一套严格限制的作曲体系，在创作灵感中很少自由发挥，感情表现得十分狭隘。

勒赛夫·德·拉·维埃维勒告诉我们：吕里甚至模仿尚普麦斯雷（1642—1698）的声调，事实上，他最关心的是尽可能在歌曲中模仿十七世纪名演员的朗诵语调，他们特别注意严格遵照诗的韵律。因此，吕里所关心的不仅是始终把长音符置于重音节之上，把短音符置于非重音节之上，而且在有顿挫和韵脚的地方留有休止。由此产生一种十分单调的印象，对此，人们常说，这是作曲家专心注力于用音乐手段来加强“悲剧声调的音响”效果。

在吕里的作品中感情的表达往往十分薄弱。从这一点看，他作品中的最佳效果是来自台词中那些仔细记下、充满激情的音调起伏，而并非出自感人肺腑的旋律线本身的创造。甚至在最动人心弦的时刻，他的歌曲经常只是表现得优雅，特别是高贵和对

---

① 法国著名艺术评论家，吕里的热烈信从。

称。对此，芭蕾舞剧的传统对他的音乐产生了不良的影响，在他的歌曲中到处可以看到方整的、明显的舞蹈节奏的形式，它使旋律变得生硬而做作。另外，他的低音进行总是那样呆板，速度一成不变，一个拍子一个音符，而歌曲的素材则过多来自数字低音，大音程地跳跃，显然和声性很强，但旋律性则不足。

吕里擅长的领域是“描绘性音乐”，而这还是属于一个重理性的艺术家之所长，譬如在他的《阿尔密德》中的催眠曲就是他的一个典型代表作。然而吕里并不是一个富于色彩的艺术家，他的特长就是在于构思。他对和声法和配器法的细节并不在意，歌唱声部一旦蕴酿成熟，剩下的只是填充而已；他只写好低音，其余在和声和配器等方面则交他的学生去完成。不过在这方面，他倒很合乎当时的要求，他只须一劳永逸地把他的和声法和配器法要素建立成一套非常明确的体系，便可行事。

通过这一体系的建立，吕里在器乐史上发挥了重大作用。可以说，现代乐队具有那十分稳固的音色平衡和把弦乐五重奏作为重心正是从他开始（吕里用五个器乐声部进行了写作）。

吕里的音乐似乎显得有种缓慢拖沓的特性，这一表面的缺点常是由于演奏不当所造成：人们演奏速度过慢，歌唱时没有节拍并拼命喊叫。这类拙劣的演奏是从十八世纪初流行开来的。但是我们从吕里的同时代人那里可以知道：“他给歌唱者一种生动而又毫不显得古怪的朗诵方式……自然的说话方式”。他的乐队演奏时，节奏稳定，严密准确，均匀对称，优美精致；其中的舞蹈速度之快，人们有时把它称作“江湖卖艺者之表演”。

节拍准确而生动，细致精巧，这就是吕里同时代人一致公认在他的第一流演员的表演中和他的音乐本身里所具有的特点。

总之，正当佛罗伦萨人贝利和卡契尼的朗诵调体系在意大利不再风行，并开始被“美声”乐派所取代的时候，而佛罗伦萨人吕里

却把它恢复起来，使之为法国人效劳。而且吕里还注意到把意大利人所建立的歌剧艺术中在内心和感官上可能被过分渲染的一切都抛在一边。正如L.劳伦西所说，当人们把“吕里的某一个朗诵调来与卡里西米或普洛文查勒的一个朗诵调相比较时，人们可以看到，这位伟大的国王的音乐总监，可以这么说，对意大利技巧作了清理。‘美声’乐派的趣味，甚至对纯音乐本身的趣味会使主调音乐的园地上野草丛生，吕里则把意大利技巧从所有这些野草中作了去芜存菁”。他难得用上几个装饰音，那也是出于对听众的迁就和对他的岳父朗培尔的尊重（是他使装饰音流行开来）。吕里说“我的朗诵调就是为说话而写的，我希望它非常统一”。由于他的努力，在法国形成了一种和意大利歌剧截然相反的传统风格，后者完全是耽于声色，多愁善感，越来越旋律化、声乐化了。吕里的音乐则完全是为了取悦一些法国人，并是一些十七世纪的法国人。它主要是诉诸理性：这是对口语的一种绝妙的模仿，它以一种正确的声调和自然的朗诵使人在听觉上和精神上获得好感，同时却使歌唱家极少有炫耀技巧的可能，另外，由于它各方面配合的适度和它的真实性而得到了整个美学上的价值。

由于吕里曾从事喜剧——芭蕾舞剧的写作，因此在他的歌剧中仍保留了喜剧性的幕间剧和芭蕾舞。他的《卡德穆斯》（1672年）和他的《阿尔契斯特》（1674年）包含一些喜剧咏叹调和滑稽场面；尽管他后来为了把他的歌剧变成一种纯粹的音乐悲剧因而排斥了喜剧，但至少我们可以看出芭蕾舞在其中仍然占有重要地位，同时，悲剧本身一点也不过分强烈，这是一种宫廷悲剧，它用神剧形式分析了浪漫而高雅的感情的微妙色彩。

1687年3月22日吕里死于巴黎。他领导了皇家音乐学会（皇家歌剧院）达十五年，在那里连续上演了《卡德穆斯和海尔米欧娜》（1672年）、《阿尔契斯特》（1674年）、《黛赛》（1675

年）、《阿蒂斯》（1676年）、《伊西斯》（1677年）、《普西谢》（1678年）、《拜雷洛封》（1679年）、《普洛赛皮纳》（1680年）、《爱情的胜利》（1681年）、《拜尔赛》（1682年）、《法埃东》（1683年）、《阿玛迪·德·高乐》（1684年）、《罗兰》（1685年）、《阿尔米德和勒诺》（1686年）、《阿希赛和卡拉代》（1687年）；除此之外，还有大量芭蕾舞剧和幕间歌舞。

他独占了歌剧舞台，他的同时代作曲家只得改而从事教堂音乐和室内乐。正是这个原因，使当时的法国产生了一大批徒具虚名的室内清唱剧．而那种室内乐在法国就象在意大利那样，也对歌剧本身产生了极其恶劣的影响。

然而，在吕里周围还是有一些有才华的作曲家：马克·安多瓦·夏邦底埃（1634—1702），卡里西米的学生，他是一部《梅黛》①剧的作者；康帕拉(1660—1744)，他也是一位意大利艺术的模仿者，《阿希勒和代达米》的作者；克雷朗波尔特（1676—1749），他那优美的旋律深为雅克·卢梭所赏识。他们之中谁也没能继承这样一笔巨大的产业。由于长期等待不到有价值作品的产生，观众很快就感到厌倦。歌剧逐渐失去人们的信任。最后，人们认为法国人生来不是写歌剧的，法兰西语言不适于歌唱，应该到意大利去寻找音乐戏剧真正的模式和多产的作者。1702年拉格奈发表了《意大利人和法国人在音乐和歌剧方面的对比》，完全偏袒意大利人。尽管在1704年勒赛夫·德·拉·维埃勒对此进行了徒劳的反驳，他发表了他的“意大利音乐和法国音乐的比较”，热情赞颂了吕里。但法国歌剧的处境仍显得极为不妙，吕里作品的再度上演并不足以维持公众的好奇心。歌剧

① 希腊著名悲剧作者欧里庇得斯的一部悲剧。

《伊赛》的作者，一位为人喜爱的音乐家德斯都歇(1672—1749)写出了一些动人的芭蕾舞——歌剧，但还是不能引起人们足够的注意。显然假如没有拉摩这样一个新的天才及时给“法兰西歌剧院”带来一些杰作的话，它是难以继续存在下去的。

* * * * * * *

在吕里创建法国歌剧的同时，亨利·普赛尔极力在英国建立一种民族的歌剧，这是一个辉煌的胜利，但只是短暂的成功。

英国人曾有不谙音乐业务的名声。因为在近两百年间，英国没有产生过哪怕是一个伟大的作曲家。人们也总是忘记：就在那一时代，英国曾是世界上最富于音乐性的民族之一。首先，存在着一种深具英国民族性的民间音乐。它具有一种十分独特的风格，其起源可追溯到音乐几乎还不成其为一门艺术的时期，当时它还只是感情的一种自然流露。正如前述，就从中世纪起，一些大艺术家为英国增了光，十五世纪著名的邓斯塔普尔就是对位法的创始人之一。十六世纪，波德，约翰·波尔，奥朗杜·吉朋斯写了一些与罗朗·德·拉索、柯斯特莱、巴莱斯特里那等风格相类似的声乐杰作。也正是在十六世纪，英国人发现了弦乐器和键盘乐器无可置疑的表现能力，他们为被称作闺女琴的一种小型古拨弦钢琴创作出第一批变奏曲，其中充满了各种各样的装饰音、经过音。这种创作方法为十七和十八世纪法国古拨弦钢琴家们所采用，并使之完善。但是，在英国却有幸产生了普赛尔这样具有伟大天赋的音乐家，他对所有这些体裁都有所涉及，并在这方面留下了深远的影响。

亨利·普赛尔1658年生于威士敏斯特（伦敦）。他在皇家教堂圣咏团当歌童时开始学习音乐，在二十二岁时，他上演了他的一部歌剧《第同和伊奈》，优美绝伦而轰动一时。同年，他成为威士敏斯特大教堂的管风琴师（1680年）。此后，他放弃了歌剧

创作，主要创作清唱剧或室内乐，特别是写了为两个小提琴加数字低音的十二首奏鸣曲。1686年，他又回到戏剧上，打算为他的祖国写作一部民族歌剧。经过种种努力，他压倒了定居在伦敦的意大利人，并于1691年发表了他的代表作，根据德莱顿的原文写成的《亚瑟国王》。可惜的是在1695年初，普赛尔还未把他的全部天才发挥出来即行去世。然而，他还是留下一大批有价值的作品，尤其是他的教堂音乐，对来到英国后的亨德尔的艺术发展产生了如此重大的影响。

普赛尔曾以意大利人的作品为楷模，这在人们看他的总谱时很易觉察到；从中还可发现很多卡契尼、贝利和蒙特威尔地所创用并由他们的后继人所模仿的那些写作手法。他和威尼斯乐派的关系比之与佛罗伦萨乐派为更深；也就是说，他的音乐不是以细致的理性见胜，而是以一种感性和激情为重。此外，还有各种不同的影响混合在一起，决定了他的风格，在他的作品中可以看到一些按照十六世纪形式写作复调音乐的尝试，但常常略嫌短小，几近素描；它们在一些厚实的和声上结束。在他的歌剧中他把最自由的朗诵调和结构严谨的咏叹调揉和在一起，他的作品概括了过去，集其大成，多少有些庞杂。但是，在他的音乐里，人们所发现的主要是他自己，他那强烈的个性，他那富有韵味并完全英国人的独创性。他的灵感是坦率明朗的，坚强而有力，有时过于粗犷激烈，总是较为简朴，有时略嫌干涩，这是一种健康的音乐，节奏生动有力，具有一种悲剧的深度，常给人留下深刻的印象，并使人想到了巴赫。试请读一下《第同和伊奈》中第同的最后一首咏叹调：这一段音乐令人赞叹，堪与任何一位音乐大师的杰作相媲美。它达到如此高的成就，致使人们完全忘了它的写作时期，对于任何不了解音乐技巧发展沿革的人，还会把它当作昨天刚写出来的呢！在此，人们还将注意到其中大胆的和声手法，

这正是普赛尔所惯用的。这种手法，在此和其他一些段落里，给他在描写的构思上增色不少。

要更好地了解普赛尔，就必须听人用英语演唱他的作品。这种语言的音调是如此的别具个性，迫使音乐家采用一些独特的旋律结构和节奏，它们如果译成法语演唱就会失去它整个的意义。

这位英国最伟大的音乐家是否也是英国最后的一位大音乐家？在他之后，英国音乐的历史似乎也告结束。十八和十九世纪，由于没有更好的人选，英国人只能满足于采用亨德尔和门德尔松这样一些外国音乐家的作品。已经有无数事实证明这个民族自身有着种种美好的艺术才能，尽管她似乎显得多少有些羞涩或笨拙，不敢广泛使用这种才能，但是怎么能说音乐灵感在这个民族身上不会有朝一日再度萌发出来？

* * * * * * *

在十六世纪的德国，纯粹的世俗音乐，即歌剧音乐，很难取得它的地位。早在1627年时，海列克·舒茨已经写过一部《达芙纳》歌剧，这是根据马丁·奥比兹的一首诗，为萨克斯公主同海斯·达姆斯达特大公在陶谷举行的婚礼而写的。值得注意的是舒茨只是到下一年，1628年才结识蒙特威尔地。《达芙纳》的总谱已散佚。再说，这种初步尝试也并无进一步的成果。遭到三十年战争蹂躏的德国也没有多少兴趣来组织它的娱乐活动；然而，仍可指出在1643年和1658年，在慕尼黑上演的一个匿名教士写的《菲洛德》。这部五幕"宗教喜剧"描写神圣的爱情在人类灵魂中的发展，其中颇有几处富有趣味的片段。早在1644年就产生了西格蒙特-戈特利普·斯图登的五幕闹剧，它是根据哈斯德尔弗的一首题为《宗教的森林诗》的诗歌写成的，罗曼·罗兰说：人们从中感觉到"道德泛神论"，它是《自由射手》和《爱神之宫》的灵魂。

约在同一时期，在一些耶稣会教士的影响下，意大利歌剧传入了巴伐利亚。约翰·卡斯帕尔·凯尔（1628—1693年）有一段时间被任命为慕尼黑宫廷作曲家：他根据一些意大利脚本创作歌剧，可惜没有保留下任何有关这方面的东西。1658年，卡伐利在慕尼黑上演了他的《亚历山德鲁》。仿照他的先例，许多意大利人前来德国王公面前谋求发迹。在维也纳，舞台上占统治地位的是契斯蒂，在德累斯顿，是蓬当比，在巴伐利亚，接着在汉诺威的是斯泰法尼（1654—1728年）。最后这位出生在威尼斯附近的卡斯特佛朗哥，进入天主教会，成为修道院长，但这丝毫不影响他从事戏剧创作。他先是在慕尼黑，后来在汉诺威取得的巨大成就，使他取得了汉诺威选帝侯①的教堂乐长和歌剧总监之职。1711年，他放弃音乐改从外交，在这方面获得了辉煌的成就，他把他的职务让给了亨德尔，特别是从流畅和典雅的观点来看，他对亨德尔风格的形成作出了不小的贡献。

1678年，正是在汉堡，德国第一所公共剧院开幕，在那里用德语演唱。开幕式上表演的是一种神剧，名为《人类的产生、沉沦和再生》，它把亚当和夏娃的故事搬上舞台。在汉堡，歌剧演出很快就变成虔诚派和自由派之间争论的场合。虔诚派一点也不愿听到人们谈论这种不纯洁的消遣，并大声疾呼要求关闭剧院，而自由派则尽力保护剧院存在下去的权利。这样，汉堡的剧院经常演出一些宗教剧，人们也将不以为怪，如：法朗克的《七具尸体》（1679年）、斯特伦克的《伊赛》（1680年）、泰勒的《基督的诞生》（1681年），这是使虔诚派多少得到一点满足的方法。

约翰·沃尔夫冈·法朗克（生于1641年）和莱茵哈特·凯瑟（1674—1739年）是汉堡歌剧乐派的两位主要代表。凯瑟毫无疑

① 未来的英王乔治一世。

义是两者中最伟大的。从青年时期起，他就受到吕里艺术的启发，模仿他的配器法，同样尤其从旋律的观点来看，他也受到斯泰法尼的影响。他的朗诵调有着一种比法国更戏剧化、旋律化的特点，比意大利更高雅，在其中人们可以预感到巴赫的语言。亨德尔从凯瑟的样板中得到不少启发，有时他照抄他的作品。除了歌剧，凯瑟还写康塔塔和受难曲，还有一些喜歌剧，如《快活人》（1710年）和《约特莱》（1726年），它们可能是第一批在德国所创作的这一类作品。

汉堡剧院后在 1738 年终于关闭。

在德累斯顿、维也纳和德国所有的大城市里，歌剧院掌握在意大利作曲家或者如著名的约翰·阿道夫·哈瑟（1699—1783）等德国艺术家之手。后者根据一些意大利原文创作意大利音乐。

在日耳曼国家里，戏剧音乐的形成一种独特的形式是十分缓慢的，只有等到莫扎特的问世才能看到真正的德意志歌剧最早的杰作。

第五章　十七世纪的神剧[1]与宗教清唱剧[2]

歌剧与神剧产生于同一时代。自从戏剧风格形成以及朗诵音乐诞生之后，就有了这两种体裁。

神剧不同于歌剧的一点是：它仅仅让人们通过听觉，但并不同时通过视觉来感受戏剧性事件的形象。

中世纪末在意大利产生了各种“神圣表演剧”（如同产生于法国的“神秘剧”），它们来自宗教的庆祝活动，甚至来自宗教的仪式，并且逐步从中脱离出来。当时由一些在俗教徒所组织，他们作了种种过分的表演以致引起了教廷当局的谴责。

十六世纪末叶，从宗教仪式中又产生了第二种戏剧体裁，这种体裁受到“天主教保守派”的严密的监督。当时在这种势力下，任何取悦于视觉的舞台演出都受到了排斥。这种新的体裁就是神

---

① 神剧（Oratorio），此词来自Oratoire，原义为讨论圣经布道会议的小礼拜堂，后来则指会议指定的以圣经故事为题材的音乐，通常译作神剧或圣剧。（但后来也用以表现世俗的题材）又因它的表演只唱不演，也有人译为清唱剧，但此名易与后来盛行的(Cantata)这词的译名相混，故本文仍译为神剧。

② 清唱剧（Cantata），此字原义为歌唱，后指包括独唱、合唱与乐队的大型乐曲，因此有人译作“大合唱”。十七世纪初起源于意大利；最初为世俗音乐，但后来也有人以宗教为题。自十八世纪传入德国后，更为盛行，常以圣经为歌词，这样就与上述的神剧相类似了。因其只唱不演；故译称清唱剧，它包括世俗与宗教两类，这与神剧原属宗教略异。也有人按音译，称之为“康塔塔”。本文则仍译为“清唱剧”。

剧。

在这新的领域中有两位主要的创始者：菲力浦·德·乃利和阿尼慕契亚。

菲力浦·德·乃利1515年生于佛罗伦萨，1595年卒于罗马。1551年被任命为教堂的司铎，并开始在圣·吉罗拉莫修道院接着又在瓦里契拉的圣玛丽亚修道院的小礼拜堂宣讲圣经史。这种虔诚的集会日益显得重要，以致教皇格莱戈里十三世1575年把它正式命名为“圣堂主教会议”正式法定下来。

乃利早就抱有借助于音乐作为一种感化教育新要素的想法。他曾请求教皇礼拜堂的乐长阿尼慕契亚（1500—1570）的协助。阿尼慕契亚创作了一些称为《神灵赞》的赞美歌，内容与每次在讲座中需注释的圣经史有关。后来巴莱斯特里纳接替了阿尼慕契亚的职务，直到那时为止，所涉及的音乐几乎还只是纯粹抒情性的音乐，并按复调风格而写成。

这类为小礼拜堂集会而写的作品逐渐地形成了另一种特点。颂赞歌变成叙事式和戏剧性的性质，作品采取了对话的形式，最后在音乐中出现了单声部和朗诵式的风格。

然而在新生的神剧之外，老的“圣剧表演”依然存在。1600年，在瓦里契拉的圣玛丽亚教堂上演了爱米里约·德·卡伐利耶里的《精神与肉体的表演剧》。这还不是一部真正的神剧，却完全是一种“圣剧表演”，也可以说是一种包括服装、布景、机关、芭蕾舞和交响乐的多幕宗教歌剧。它是用通俗语言写成的：是描写封斋期的情景，与宗教仪式无关。

罗马贵族爱米里约·德·卡伐利耶里是一位博学的人，精心钻研古代文化，渴望模仿古希腊艺术的质朴和表现力。他在音乐上可能不如柏里、卡契尼或蒙特威尔地精通，他主要是一位戏剧家。他的乐队很贫乏，只有一把低音里拉琴，一个古击弦钢琴，一把吉

他隆琴或者低音琉特琴，一个柔音风琴。他并没有完全致力于改善音乐的朗诵这一方面，而是从实践上和技术上的观点出发，出色地组织了这些演出。他认为剧场内的观众不应超过一千人以上，以保证他们座位的舒适。过大的剧场影响音响效果。人们如果听不到歌词，音乐就会令人生厌。乐队不应当暴露在外。乐队的配器应当随各种角色和不同的情绪而变化。演员们不但要学演唱，也要研究表演手法。合唱队要参加演戏，他们应当看起来是在倾听剧情的进行，经常改变位置，时而起立，时而坐下，要做各种姿势。戏剧演出不应超过二个小时，一般要分成三幕（《精神与肉体的戏剧》序言）。爱米里约·德·卡伐利耶里肯定是一位杰出的导演。

遗憾的是，在这些作品以及在差不多同一时代的其他一些类似作品中，人物形象几乎都是抽象概念的化身：欢乐、时间、宇宙、罪恶等等。这些一成不变的象征，持续不断的隐喻，实在使人感到单调乏味。

这种“圣剧表演”，即使运用了朗诵的风格来加以革新，也没有任何前途。

而神剧却是相反，在艺术的重要性上进而取得了最高的地位，这应当归功于几位作曲家，其中最著名的是基雅哥莫·卡里西米。

基雅哥莫·卡里西米（1603—1674）生于马里诺，这是我们所知道的有关他童年和青年时代的仅有资料。但有一点是很清楚的，即他肯定在早年就受到那些新兴的音乐大师们的影响，他们因一下子压倒了十六世纪的复调音乐大师们而迅速地驰名于全意大利。卡伐利耶里的成就使青年音乐家们脱离了以前的老路。卡契尼在《音乐新闻》的序中说（佛罗伦萨，1621年）：“主题与歌词所表现的意义，它们动人而又确切的表现力，以及感情和激

情等远比对位法重要得多”。从1630年起，人们就不再崇拜巴莱斯特里纳的音乐了，而把它当作“精致的古董”收藏在博物馆里。

1624年，已经初露头角的卡里西米被任命为阿西斯大教堂的乐长。

1630年他成为罗马的日耳曼学院的音乐主管，这个职务曾由维托利亚担任到1557年。这个学校以前是由圣·伊那斯·德·洛佛拉为了反对德国宗教改革的扩张而创办的。在十六世纪它曾经有过一个由学生组成的很好的合唱队，但是到了十七世纪初，对朗诵性音乐的爱好开始在那里风行起来。由于这种音乐需要一些训练有素的歌唱家，就到校外聘用专业独唱家。但这些人为数不多，因为这些艺术家的人数还不能满足罗马各教堂的需要。卡里西米一到日耳曼学院就面临着一些顽固的传统，他不得不去适应，他手下没有儿童唱诗班可供指挥，也没有合唱队可供训练，他所有的时间都只能用来搞创作。他不仅为教堂写作，也为剧院而写作。因此在他的宗教音乐中出现那么多的歌剧音乐也是不足为奇的。卡里西米只写独唱曲，即使在他的乐谱中包括一些具有几个声部的重唱部分，但也不是真正的合唱。各个声部从不予以加倍重复，他用旋律性和装饰性的风格来炫示出歌唱者的特色。他在同一个作品中只运用一个、二个和三个声部，很少用更多的声部。用数字低音作为伴奏的部分是由风琴和古拨弦钢琴奏出的，另以两只小提琴演奏过门。有时在一些隆重的仪式上，他也引进了合唱队。但是为了在音乐中保持朗诵性的特点，他使各声部彼此之间进行对话，因而把合唱队组成两组、三组、四组、五组，并使他们互相应答。

卡里西米的神剧不是象卡伐利耶里的《精神与肉体的表演》那样的宗教歌剧，而是单纯的“宗教清唱剧”，正如还有那些

"室内清唱剧"一样。这种清唱剧没有布景和服装，没有机关道具，没有芭蕾舞，也没有表演动作，纯粹只有一个角色即"讲述者"来讲述。这种形式也就是后来亨德尔和巴赫在他们规模远较宏大的作品中所采用的那种曲式。卡里西米仅写过一部卡伐利耶里式的"圣剧表演"，即《伊萨克的牺牲》，况且也已失传。卡里西米的宗教清唱剧不是在盛大的节庆活动中，也不是在礼拜仪式中，而是在某些宗教团体的信徒所举行的宗教活动中占有一定的地位。

卡里西米的作品既没有表演也没有布景，却要比卡伐利耶里的作品不知生动多少倍。这是因为他不去处理抽象的或者隐喻的主题，而是用音乐来表现具体人物之间的剧情：这些作品是些宗教历史剧：三声部的《约伯的故事》，四声部的《伊柴西亚的故事》，五声部的《巴尔台松的故事》，六声部的《亚夫代的故事》，八声部的《不义富人的故事》，五声部的《阿拉伯罕和以撒的故事》，四声部的《所罗门王子之审判》；或者是用戏剧来注释的某条教义：三声部的《受审判者的上诉》，用三个合唱队演唱的《最后的审判》。

卡里西米可列为意大利历史上曾有过的最纯正最细腻的音乐家之一。他在音乐结构的幅度上无比完美，旋律轮廓的优美高雅以及表现手法上的准确和安祥给他的宗教音乐带来一种无与伦比的美妙。另一方面，人们却很奇怪，同样这个人怎么会写出一些如此软弱无力的歌剧来？

卡里西米受到他同时代人的一致敬慕，他在意大利、德国、甚至在一向反对意大利音乐的法国都有大量的崇拜者。卡里西米本人可能还曾在法国居住过一段时期。玛·安·夏庞底埃（1634—1702）以他为师，奉作楷模，路易十四很愿意听他的乐曲。卡里西米的某首《祈祷歌》，一直从未间断地被演唱。直到

如今，法国南部的某几个教堂仍在演唱它。

比之卡里西米更为伟大的一位德国人亨利·舒茨与他同时发表了一批最早的宗教大合唱的杰作。亨利·舒茨1585年10月8日诞生于高伊斯利奇一个富裕的市民家庭。1609年以前他接受了传统的经典教育并攻读法律。赫塞-加塞尔的莫里茨大公发现了他美丽的歌喉，表示愿意资助他前往威尼斯深造并向圣·玛克教堂的管风琴师乔万尼·卡伯里耶利（1557—1613）学习。舒茨接受了。他非常高兴能够出国旅行，但当时他还未确立从事音乐的志向。卡伯里耶利无疑地向他传授老的对位法，但也教他一些朗诵性音乐和乐器处理的一些方法。四年以后，舒茨回到了德国，成为莫里茨大公宫廷的管风琴师。以后他又转而为萨克斯的选帝侯①约翰-乔治一世服务。由此他在德累斯顿受到了路德教派传统的影响，这种传统容许在一些宗教仪式上某种豪华的排场和演奏具有装饰特点的音乐。1625年舒茨出版了他的圣歌集，这部作品使他闻名于全德国。1628年他再度去意大利；在那里他目睹了蒙特威尔地作品的成功，1629年他就在威尼斯发表了几首宗教交响乐并附上了如下的告读者语："自从在威尼斯与我那些老朋友相处了一段时期以后，我注意到转调的方式已略有改变，旧有的终止式已废弃了，而用一种现代的手法以取悦于今天听众的耳朵。这也正是我的精神和力量所要作的努力"。因此舒茨沿着蒙特威尔地开辟的新道路继续前进，但这并不是说他对过去的艺术丝毫不予留恋，有时他还是从中作了很多的借鉴，并把复调音乐的手法与和声及朗诵式的手法结合在一起。

自回到德国后，舒茨过着一种动荡不定的生活，他为了躲避那场蹂躏他祖国的战争②而被迫流亡他处了，他为时代的苦难而悲

① 在德国有权选举神圣罗马帝国皇帝的诸侯。

② 即牵涉整个西欧的"三十年战争"。

鸣，但是他那宗教信仰的灵魂仍然尽情倾吐出令人赞叹的乐曲。这些作品是1636年和1639年写的《宗教小协奏曲》的第一部分，接着是第二部分；1647年和1650年写的《宗教交响曲》的第二部分，然后是第三部分。

衰老降临了，舒茨耳朵也聋了。他最后的一些作品是1664年写的《圣约翰受难曲》和《圣诞清唱剧》，1666年写的《圣马太受难曲》；他还写了一部《圣路加受难曲》。在他生命的最后几年所写的作品中，舒茨又回到合唱形式，并与朗诵结合起来，而且全部是无伴奏的。他以此来反对炫耀技巧的意大利乐派的发展。他喜欢越来越严肃的音乐。他的一位传记作者说，“他认为他已重新找到了巴莱斯特里纳的语言。实际上，他为巴赫的语言铺平了道路”。舒茨是一位粗犷、富有活力而又不乏优雅和深邃感情的天才人物，人们誉之为“德国音乐之父”，他是当之无愧的。

在舒茨的周围，宗教大合唱在德国盛极一时。应当指出的作家名字不胜枚举，其中我们应予一提的几个人是：米歇尔奥顿堡（1584—1640）；J·斯塔顿，《圣歌集》的作者（1634）；按“意大利方式”创作《宗教协奏曲》（1618，1626年）的J.H.修恩；舒茨的模仿者、德累斯顿的T.鲁许纳；A.罕默许米德写了一种非常朴素、非常容易演唱的音乐，专供乡村中最简朴的教堂之用，人们称他为“好好先生”（他深为群众所欢迎）；J·鲁道夫阿尔（死于1673年）。法朗士·汤德（死于1667年）；克里格两兄弟；约翰·非希尔，他曾经跟从吕里学习过；H.巴赫（1615—1672），J·C·巴赫(1642—1703)(他是前者的儿子，也是伟大的J·S·巴赫的叔父)和他的兄弟约翰·米希尔(1648—1694)。

还应当特别为D·布克斯特胡德保留一个地位，这位伟大的音乐家可能生于1636年或1637年，出生在桑德海峡①东岸的面对哀尔

① 芬兰与瑞典之间的海峡。

生纳的赫星堡。他的父亲是位管风琴师。他本人很早就获得了管风琴师和作曲家方面的声誉，1668年在鲁贝克的圣母堂被任命继任法朗士·汤德的职位。在这个城市中，他找到许多写作大合唱的机会，有时是为1660年成立的一种叫作《音乐协会》的业余和专业艺术家集会而写，更多的时候是为由圣玛丽教堂所组织的名为"圣餐音乐"的教堂音乐会而写，这种教堂音乐会极负盛誉，声名远扬。布克斯特胡德的艺术既深奥、粗犷又神秘，但是却很少学究气息，他知道有时应当大众化。他那粗犷而猛烈的重音必要时会在亲切温柔的感情中趋于缓和。他的神秘主义是他的国家和时代的那种神秘主义，他还深受虔信派教义的影响。1703年，布克斯特胡德接受了亨德尔的访问，1705年又接见了J·S·巴赫。这两位音乐家都从他那崇高的典范中得到启发，在各个方面都深受教益。

除了布克斯特胡德以外，还值得一提的是纽伦堡的约翰·巴歇来(1653—1706)，他在管风琴音乐史上占有很为重要的地位，并且也写了一些清唱剧作品；弗列德里希·威廉·扎佐(1663—1712)；J.S.巴赫在莱比锡圣·托马斯教堂的前任约翰·柯诺(1660—1722)。

宗教清唱剧在德国已经找到了最理想的土壤，并必然在那里繁荣兴旺，结出更美好的果实来。

第六章　十七世纪的器乐

直到十七世纪时，器乐才明确地获得了完全独立的地位，出现了最初的一些器乐佳作。

下面我们将法国、意大利、德国有关这方面的发展情况作一简单的介绍。

在法国，拨弦古钢琴的音乐居于首要地位。

迪·科鲁瓦在1610年发表了三、四、五和六个声部的《幻想曲》，它们概括了十六世纪末叶纯声乐写作法的技巧（或至少是抽象的写作技巧），但是这种对位式的风格越来越为人所舍弃，而代之以单声部的风格。

十七世纪初琉特琴①的流行对于这种器乐创作的新方向非常有益。琉特琴是当时最适宜表现技巧和感情的乐器，后来逐渐又被拨弦钢琴所取代。值得注意的是，琉特琴乐师们的写作方法对拨弦钢琴乐师们的写作风格产生了巨大的影响。

基塔尔②研究了十七世纪法国琉特琴乐派及其作品后说："它魅力无穷，充满细致、深刻、忧伤、英武及幻想之感"。琉

① （luth）琉特琴，又译诗琴，原为波斯、阿拉伯拨弦乐器，与南北朝时传入中国的曲颈琵琶相类似。十二、十三世纪传入欧洲，盛行于文艺复兴时代，成为最重要的世俗乐器，十七世纪又为古钢琴所替代。世后的曼陀林、吉他等乐器，均为其变形。

② 基塔尔（1864－1919），法国音乐史家。

特琴乐师们创作出一些带有表情装饰音的舞蹈组曲和一些不拘形式、节奏自由的前奏曲。其中最引人注意的大概要数一位叫皮内尔的，其他几位著名的是：戈蒂埃、梅桑若、麦维尔、尚希，以及后来的穆通和加莱，他们这些人将前辈的这门艺术延续到十七世纪六十年代之后。

继琉特琴以后，有双颈琉特琴。它是一种低音的琉特琴，专用于声乐伴奏。但从那时起，琉特琴作为独奏乐器的作用业已结束或基本结束了，而拨弦钢琴则变为时兴的技巧表演乐器。

在最早的法国拨弦钢琴的作品中，人们可以找到某些不规则的节奏，不恰当的重音，某些和声解决上的延留，它们造成格律和调性不稳定的感觉，这些现象只能被解释为琉特琴师们为了回避演奏上某些固有的困难而采取的技巧的痕迹。拨弦钢琴音乐中的"装饰音"标记也来自琉特琴音乐。拨弦钢奏缺乏表现力，因而只得通过扩充大量的装饰手法来加以补充，而琉特琴却并不需要如此。

到了十七世纪初叶，拨弦钢琴乐派才开始能与琉特琴乐派相竞争。1629年，梅尔赛纳①曾赞扬安德烈·尚比荣（1604或1605年生）。尚比荣的父、祖都是管风琴师和斯平耐琴演奏家，他本人后来成为路易十四皇室的第一个拨弦钢琴师。各地都以尚比荣为楷模，库泊兰和拉摩是他的继承者，巴赫也间接受到他的影响。

十七世纪时，库泊兰家族中有四位极其出色的拨弦钢琴师，他们是三兄弟：路易（1626—1661），弗朗索瓦（1632—1701），他是克鲁依地方的爵士，夏尔（1638—1679），以及夏尔之子弗朗索瓦·库泊兰，后者最为著名，人称"大库泊兰"（1668—1733）。

① 梅尔赛纳：十七世纪法国著名宗教学者，曾对于物体的振动，以及固体、液体的特性作了一些独特的研究。

库泊兰家族可与赫赫有名的巴赫家族媲美。正如德国的巴赫家族那样，库泊兰家族在整整两个世纪中为法国造就了好多位音乐家，除大库泊兰外，还有七位在1655年至1826年间担任过巴黎圣-热尔韦教堂的管风琴师，上述各位及其他库泊兰乐师们均非平庸之辈，他们都是杰出非凡、声誉卓著的艺术家。

弗朗索瓦·大库泊兰出版过四册《拨弦钢琴曲集》（1713，1716，1722，1730），《拨弦钢琴弹奏艺术》（1717），《综合小品》（1724），《吕里颂》，两个古提琴和一个低音提琴的《三重奏曲》《启蒙集》等等。在各种创作体裁中，他擅长写作具有人物特点的肖像作品，如《莫尼克姐姐》，《飘浮的芭佛莱》，《小蝇》，《神秘的街垒》，《老风流和老派的女司库官》等等。

库泊兰在音乐史上起了重要的作用，他为古典时期，即海顿、莫扎特、贝多芬时期开拓了道路，其实他早已属于这个乐派了。他为那种简练、清晰、易懂、明确的音乐语汇贡献的力量比任何人都大。这种音乐语汇不象古代的调式那么变化多端，也不象过去习用的节奏与和声那么自由不拘，它虽然对华丽的表达有所约束，但却以协调、简明、精确和有力弥补了它在多样性、色彩性上的不足，十八世纪末叶的所有音乐大师都使用这种语言。而库泊兰在这方面要比这些大师更早五十年，巴赫尽管经常把它作为典范，却从来不如库泊兰表达的那样纯正。我们必须了解库泊兰为此所作出的努力才能给予他正确的评价。人人一致称颂他那种精美的优雅、罕有的细致和音调上无与伦比的纯洁明晰。不仅如此，在他那轻盈、略带浅显的外表下，却蕴藏着一种属于音乐本身特有之美的清沏、深刻的情感。无论哪一个国家，无论他的前辈和同辈，尚无一人能创造出具有如此稳固严密的构图、灵活柔顺的发展、扣人心弦的妩媚的完美无缺的佳品。在他的作品中，有流畅

的优雅，神秘的温柔，圣洁的宁静，这一切唯有多年以后的莫扎特才能重臻此境。

库泊兰是法兰西精神在音乐方面的一个奇迹，他跨越了时代，一方面上承雅纳堪和科斯特雷，另一方面下启福莱、德彪西和拉威尔。

十七世纪时，除弗朗索瓦·库泊兰外，值得一提的拨弦钢琴师还有汤格勒贝尔和勒白格。

除了这些拨弦钢琴师，法国还有一个卓越的管风琴师乐派，或更确切地说这些管风琴师同时又都是拨弦钢琴乐师，而且他们还用拨弦钢琴上的一些轻巧的风格来处理管风琴曲。让·蒂特卢兹生于1564年的圣-奥麦，他是法国管风琴乐派的创立人，继他之后，最著名的有安德烈·海逊，雅克·波依万，路易·马尚（1669—1732）。值得一提的还有尼古拉·德·格里尼（1671—1703），我们现在知道的只是他的一些管风琴作品（是个例外），他的细腻与高雅值得赞扬。

十七世纪时，法国作曲家极少创作古提琴或长笛的乐曲，这些乐器往往只用来重复拨弦钢琴曲的高声部。

管乐在宫廷的节日中尤为重要。“皇家御用乐队”的作用是给竞技表演、仪仗行列、舞会和芭蕾舞提供一切所需的音乐条件。它分为五个部门：小号（十二个）、古短笛和鼓（八个）、大双簧管（十二个）、克朗管①、双簧管和风笛（四或六个）。十二个大双簧管演奏者可以更确切地称之为：“小提琴、双簧管、古低音喇叭、短号的演奏者”。毫无疑问，在二十四把小提琴的御用乐队建成之前，上述人员就组成为舞会伴奏的弦乐队。

• • • • • • •

① 也是一种双簧木管乐器。

在意大利，小提琴音乐居于极其重要的地位，它使那种称之为奏鸣曲的曲式得到了丰富多彩的发展。

奏鸣曲这个词是与清唱曲相对而言的，不论它是什么形式，它首先指的是一种器乐曲。

意大利的奏鸣曲原先常常仅是为管风琴或有管风琴伴奏的各种乐器而写的一段教堂音乐，人们称其为教堂奏鸣曲。

除此之外又出现了一种世俗的奏鸣曲，人们称其为室内奏鸣曲。所谓"室内"一词，就是指当时王室的宫廷，因此"室内音乐"即指"宫廷音乐"。不久以后，教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲就融合成为一种独立的艺术形式。

奏鸣曲与十六世纪以来所形成的一种体裁——"组曲"紧相关连。组曲由一连串的"阿勒曼德舞曲"（源于德国）、"库兰特舞曲"（源于法国）、"萨拉班达舞曲"（源于西班牙）、"吉格舞曲"（源于英国）组成。值得注意的是，这些乐段一般总是按这样的一种方式处理：即在一段缓慢的乐章之后紧跟着一段轻快的乐章，因而是二段式对称：慢—快—慢—快。奏鸣曲也采纳了这种舞曲的划分法和它的标题，但即使这些不同的乐段是按此法构成的，却不再具有舞蹈的特点。那些舞曲的标题后来也自行消失了，唯独慢乐章和快乐章交替出现的布局保留了下来。

二段式对称主导着一首奏鸣曲作品的整体，并又在细节上再现。每个乐段通过本身的一个和声进行被分为二部分，这种和声进行是：从主调转到属调上作短暂的停留，再从属调转回主调。

总之，奏鸣曲的每个乐段开始时只有一个单独的主题，它通过模拟和移位而发展，但又作为一个不可分割的整体再度出现，节奏始终变化多样；而且所有的乐段都在同一个调性之内。

正如人们所看到的，这种体裁的艺术尚属初露头角，较为原始，其效果总不免有些单调。

小提琴是意大利的一些奏鸣曲作曲家所喜爱的乐器，它来自古提琴，又经过各方面的不断改革后演变而成的，其中最重要的改革约在十六世纪初叶。十七世纪和十八世纪初著名的提琴制造世家是阿玛蒂、瓜尔纳里和斯特拉蒂伐里，他们使小提琴达到了无比完美的境地。意大利的奏鸣曲作家开始时喜欢写“三重奏的奏鸣曲”，即用二把小提琴和一个标数字低音伴奏的乐器。他们把小提琴的声部处理得象技艺纯熟的歌唱家的声部一样，使人深刻地感觉到这种新颖的艺术形式受到朗诵音乐和歌剧曲调的影响；它色泽绚丽、花饰多彩，旋律优美，唯寓意浅显平淡。德国人以后又进一步使用这种变化多端的新颖表达方法以表现异常感人的思想。

毕阿吉奥·马里尼（1595—1660）是最早写小提琴独奏奏鸣曲的作者（作品一号《音乐的激情》1617年）。维塔利（1644—1692）从1668年至他去世，发表了二、三、四、五、六件乐器的各种奏鸣曲。他是意大利室内乐风格的真正奠基人。托雷利（？—1708）首创了三部曲体式的协奏曲：快板—柔板—快板。所有那些小提琴家兼作曲家中最富有才华的是阿尔刚吉罗·科莱利（1653—1713），他写了四十八首三个乐器的奏鸣曲（1683—1694），十二首二个乐器的奏鸣曲（1700），十二首二把小提琴、一把大提琴交替独奏的大型协奏曲，并用二把小提琴、一把中提琴和一把低音提琴作伴奏。所谓“古代奏鸣曲”这一形式是由科莱利确立的。维瓦尔蒂（？—1743）创作了几首一把或几把小提琴演奏的协奏曲，它们又被巴赫改编成用管风琴或一架、甚至几架钢琴来演奏的作品。还有吉米尼亚尼（1680—1762）和弗朗切斯科·玛利亚·韦拉其尼（1685—1750），他们把小提琴这

种乐器引进英国，并使它在英国得到重视。此外还有塔蒂尼（1602—1770），他不仅是一位伟大的音乐理论家（是他发现了结合音），而且又是一位出色的演奏家和多产的奏鸣曲作者，他所写的《魔鬼的颤音》素负盛名。罗卡泰利（1693—1764）对小提琴的技巧发展也作出了贡献。

十七世纪和十八世纪初期，意大利除小提琴乐师外，还有几位杰出的管风琴师和拨弦钢琴师。值得一谈的有弗雷斯科巴蒂（1583—1644），巴赫曾亲手抄录过他的作品：《各类音乐作品花絮》、《托卡塔》、《主，怜悯我吧》、《歌曲集》、《幻想曲与利车卡里曲的四重奏奏鸣曲谱》（作于1635年，维也纳）；另有挚切感人的贝尔纳蒂·帕斯基尼（1637—1710），优雅细致的弗朗切斯科·杜朗特（1684—1755），特别是非凡出众的多美尼科·斯卡拉蒂。

多美尼科·斯卡拉蒂（1685—1757）是那不勒斯歌剧乐派的创建人著名的亚历山大·斯卡拉蒂之子，他写了一些拨弦钢琴曲，具有典雅优美的灵感，悠柔自在的风韵，瞬息无常的变幻，他在器乐史上具有划时代的意义。斯卡拉蒂的艺术是将各种不同的素材巧妙地融汇贯通，首先把教堂奏鸣曲与室内奏鸣曲融为一体；并又借鉴了法国人技巧轻盈的装饰音手法；最后他把奏鸣曲纳入了新的轨道，而且为后来的弗·埃·巴赫和海顿时代所进行的奏鸣曲的大改体作了准备。他认为发展部应该更宽广、更灵活、更自由。虽然他写的音乐结构上严谨，但天地却更开阔；他不受多声部的束缚，其中有一个旋律时时刻刻支配着对位的作用；他往往把奏鸣曲建筑在一个新的布局上，模仿歌剧中三段式的咏叹调，而不采用二段式对称（二段式对称要求单一的主题首先由主调到属调在和声上展开，再在相反的和声进行上作第二次发展）。在他的作品中有时则引用三段式的对称：通过另一不同

主题的呈现，或至少是第一主题的变体，将第一主题和它的再现分开。就这点而论，斯卡拉蒂是一位先驱者，他远走在他同代人巴赫和亨德尔之前，但如果说在器乐曲和曲式创造上他高人一筹的话，那么在内容实质上他显然就不够那么丰富多彩。以下我们将阐明德国人是怎样使原先从意大利人、法国人那儿学得的精湛技艺结出丰硕成果的。

* * * * * * *

在德国，十七世纪的器乐发展受到意大利艺术和法国艺术的双重影响。

“小提琴奏鸣曲”在德国的主要代表作曲家是弗朗兹·冯·毕贝尔，1644年生于波恩，他可能是无低音、无伴奏的小提琴独奏奏鸣曲的首创者。在这个方面，毕贝尔可以作为伟大的巴赫的一位重要前辈。德国小提琴乐派的特点之一是频繁地使用双弦、三弦和四弦，因而更显得颇有特色，这对于他们的多声部天才正是非常适合。

然而，德国当时所写的管风琴曲、拨弦钢琴曲仍多于小提琴曲。前两种作品的主要作曲家有：约翰·弗罗贝格（1600？—1667），约翰·卡斯帕尔·凯尔（1628—1693），希尔斯塔特的乔治·穆法特（1635—1704），后者在他的著作中明确地阐述了要把意大利、法国、德国这些不同的风格揉合统一的意图；还有底特里希·布克斯特胡德（1637—1707），他是鲁培克著名的管风琴师，有关他的“清唱剧”作品我们前已提及。

约翰·帕歇贝尔（1653—1706）是纽伦堡人，他对管风琴音乐采取更自由、更灵活的写作法，他的托卡塔曲、莎孔曲及各种圣咏曲与巴赫的手法非常相近，并且有时还具有巴赫那种深邃的灵感。

约翰·库瑙（1660—1722）曾任莱比锡圣·托马斯的管风琴

师和圣咏队歌手，正是巴赫的前任。他写过若干首几个声部的拨弦钢琴室内奏鸣曲，就象当时意大利人所作的小提琴奏鸣曲那样，这些室内奏鸣曲带有一种叙事性和描述性的风格，这种风格以后成为巴赫学习的典范，至少在他的清唱剧中用上了。库瑙在他的《音乐描写圣经故事的六首拨弦钢琴奏鸣曲中》，讲述了《哥利亚与大卫之战》和《大卫用音乐为索尔治愈疾病》的故事。宗教主题始终是德国作曲家和公众所喜爱的题材，这在德国是很常见的。

汉堡人约翰·马特逊（1681—1764）曾写过一首拨弦钢琴奏鸣曲，他把这首曲子献给"拨弦钢琴的最佳演奏者"（1713），他还模仿法国人的风格写过二册《拨弦钢琴曲集》。马特逊是一位精神活跃、性格开朗的人。他具有卓越的见解，例如他认为在奏鸣曲中"内心的活动应优先于手指的活动"。他是一位十分优秀的文艺批评家，然而，作为音乐家，他并不那么出色。乔治-菲利浦·特勒曼（1681—1767）在他那些《拨弦钢琴幻想曲》中也同样遵循了法国人的手法，他喜欢用这样的一些字眼：柔和地、优雅地、欢快地、生动地、悦耳地，来表明他作品的特点和起伏变化。

现在，我们即将跨入十八世纪的门户（甚至已跨入十八世纪）。就在这关键性的时刻，长期从属于意大利、法国艺术的德国艺术，终于获得了独立的地位，而且反过来使那些原先教育它的国家大为震惊，并为它们树立了学习的楷模。

第七章　巴赫与亨德尔

直到十八世纪初，德国无论在宗教音乐领域或歌剧领域中都尚未出现过象意大利的巴莱斯特里纳或法国的吕里那样伟大的艺术家。象这几位艺术家，即使他们的作品已被人所遗忘，或较少为人所知，但他们的英名仍将留芳百世，深入人心。直到有了约·塞·巴赫和亨德尔，德国才在欧洲的音乐国家中名列前茅。然而，即使到了十八世纪意大利人还长期怀疑："特台斯库"①与野蛮人的东西有何不同；这种偏见至少一直保持到莫扎特的时代。

巴赫的前辈们已经在宗教音乐艺术上显示出了如此卓越的才能，而巴赫更使之达到了完美的境地。亨德尔在他的同代人看来，则首先是当时最早的歌剧作者之一。

历史上有几个时代是以其硕果累累的杰作而著称的，我们当然会想到，就在巴赫的同一个时期，法国有着拉摩，意大利有着多美尼科·斯卡拉蒂。

* * * * * * *

在近二百年中，巴赫家族出现了许多位音乐家：维特·巴赫还在当图林根的面包师时就已是音乐家了。约·塞·巴赫在谈到维特·巴赫时曾说："他最大的乐趣就是演奏基他拉琴②，他把

① 特台斯库：德国民族的别称；通常指德国的民族舞曲，或称阿勒芒特舞曲。

② 基他拉琴：Cithara，一种大型的里拉琴，为弹奏乐器。

它带到磨坊里，磨盘一边转动他就一边弹琴。多么美妙和谐的音乐啊！他就这样学会了掌握稳定的节奏。这就是我们家族音乐事业的开端。”人们推测，维特·巴赫1597年左右回到阿恩施塔特附近的故乡，是为了免遭迫害并坚持他对路德教派的信仰。所有他的后裔直至约·塞·巴赫都以音乐为职业。约翰·克利斯朵夫·巴赫（1642—1703）是约·塞·巴赫的伯父，1665年起在爱森纳赫任管风琴师，他是约·塞·巴赫前辈中最出众的人物。巴赫家族每年都要举行大型的聚会，有时竟有一百二十多人济济一堂；在这些快乐的节日中，自然总有音乐：少不了演奏家和现成的歌咏队。他们甚至还存有家谱，其中虔敬地保藏着家庭成员所创作的最杰出的音乐作品。

约翰·塞巴斯蒂安·巴赫1685年3月31日生于爱森纳赫。他的父亲约翰·昂布鲁瓦兹·巴赫亲自为他上启蒙音乐课，并教他小提琴。但到十岁时，巴赫失去了双亲，成了孤儿，由他哥哥抚养，并到奥尔德鲁夫公学学习，他仍继续热烈地醉心于音乐。据说他的哥哥曾拒绝把一本有弗罗伯格、凯尔、帕赫尔贝尔的拨弦钢琴作品的曲谱借给他，但他设法弄到了手，并在夜晚借助月光偷偷地抄录下来。巴赫毕生都在抄录大师们的作品，因此他能与这些大师们亲密地共抒胸怀，而且由于他虔诚地学习他们的学识，使自己的水平超过了他们。1700年，巴赫离开哥哥，当了隆堡的圣-米歇尔学校的童声合唱团歌手。从此他在音乐上取得了巨大的进步：他身旁有一个配备齐全的图书馆和一架优质管风琴。假期中，他到汉堡去听那位众口皆碑的管风琴师赖因肯的演奏，又前往塞尔宫廷，那儿常演出法国的音乐，尤其是库泊兰的音乐。

1703年，巴赫离开隆堡的中学进入魏玛的约翰-恩奈斯特亲王的礼拜堂任小提琴师。四个月后，他为谋求管风琴师的职位离

职去阿恩施塔特。虽然他很年轻，但第一次试奏时就被录用了，每年的薪俸为二百七十五法朗。这在那个时代已是笔可观的数目；他有时间从事作曲了，事实上也就在此时他的首批作品问世。1705年，他获假一个月去吕贝克湾听布克斯特胡德的演奏，但他竟一去四个月！他受到了斥责。以后，他的处境一直很难堪，于是他设法离开阿恩施塔特，1707年，他获得了图林根的穆尔豪逊的圣-勃莱斯教堂管风琴师的职位，就在那儿，他发表了他第一部重要的作品：《市政选举清唱剧》。这时他已比较出名了。

1708年，他在魏玛宫廷担任管风琴师，同时又在乐队中拉小提琴。他在那儿干了九年，对意大利的大师们，尤其是维瓦尔蒂作了研究；创作了几首最优美的管风琴作品。1714年，他被任命为首席乐师，即第一独奏小提琴手，并到莱比锡、德累斯顿作巡回演出。就在德累斯顿，一次法国管风琴师玛尔尚想以一种音乐竞赛的形式与巴赫试比高低，据说到最后的时刻，玛尔尚还是悄悄地溜出城去，以免面临惨败的窘境。

1717年巴赫要求接任魏玛礼拜堂乐长之缺而遭到拒绝，但却给了他克滕宫廷一个同样的职位，他接受了。安哈尔特-克滕亲王是一位拨弦钢琴演奏手，因此巴赫的工作不再涉及到写教堂的音乐，他的大部分室内乐作品也就在那时写成：尤其是1722年写的《平均律钢琴曲集》的第一部(第二部直至1740年才写成)。几年之后，巴赫觉得需要再回到有管风琴、圣咏队和容许表演这种音乐的教堂的环境中去，于是他放弃了克滕宫廷颇为优越的职位。

1723年，巴赫被任命为莱比锡圣-托马斯圣咏学校的乐长，接替约翰·库瑙之职。就在那儿，他创作了那些气势宏伟的大合唱曲，并度过了自己的一生。他在莱比锡待遇优厚，每年的薪俸为七百塔勒①，还有若干其它额外收入。但他职责繁重；首先他得

① 日耳曼帝国时的大银币。

向学校和校长、市里的议会和教育当局负责；其次他负有艰巨的教学任务，要教育那些不守纪律、调皮捣蛋的学生，还得保证同时为四个教堂服务；同时由于他所指导的演出条件很差，必须克服种种困难。或许他从未能组织起一个十六位以上歌手的圣咏队，或一个十八或二十人以上的乐队，演出人员往往远远不足，他们技能之低劣对可怜的巴赫的耐心来说更是一个严峻的考验。他在莱比锡遇到了层层困难、种种烦恼，然而他仍很幸福；他生活得很宽裕，过着他那么钟爱的家庭生活，接见路经莱比锡城的艺术家们，象善良的长者那样处世。在生命的最后三年中，，他患了令人忧伤的残疾：双目渐趋失明。

巴赫作为管风琴师的盛名传遍了整个德国。据说有一次他到柏林去旅行，弗雷德里克二世当时正在举行一个音乐会，并亲自在其中任长笛演奏。他得知巴赫的到来后，便即刻中断了音乐会，高声喊道："先生们，老巴赫来啦！"于是派人把行装未卸的巴赫找来，当即请他就宫里所有的乐器作即兴演奏——其中尤为突出的是一首六个声部的赋格曲，老巴赫处理的手法使听众着实折服，甚至他的敌手也承认他具有无可争议的卓越演技。其中有一位叫沙伊贝的人，他在谈到这个问题时写道："这是一位炉火纯青的乐器演奏能手，是一位出类拔萃的拨弦钢琴、管风琴艺术家，世上还没有一位音乐家能与他相媲美。我已多次聆听过这位大师的演奏。他那灵巧娴熟的技巧使人为之惊叹，几乎难以想象他能够如此独特、如此敏捷地将双手和双脚这样交叉、分开，并能达到极其宽阔的音程而不混进一个错音。而且，即使这样剧烈地四肢摇动，他却毫不挪动他的身躯。"

巴赫作为演奏家愈是得到人们的赞扬，而作为作曲家则愈是引起争议。就是这位沙伊贝指责巴赫的音乐不恬美、不自然，浮夸、晦涩难懂。这是因为意大利歌剧音乐在德国越来越流行，它那种

浅薄的娇媚使人们对较为严肃的艺术乐趣越加轻视。当巴赫的《赋格的艺术》一书由他的儿子埃麦纽埃尔出版时，总共只售出三十本，他一气之下便把印刷木刻板论斤卖掉了。1750年，这位年迈的大师默默地死去，而且他的名字也在以后的五十年中几乎被人遗忘。直到1789年的一天，莫扎特路经莱比锡，参加圣－托马斯学校的一个宗教庆典，会上有人弹奏了巴赫的曲子。他又惊又喜，高声叫道："我终于听到新鲜的东西啦！我终于学到东西啦！"莫扎特的话引起人们对这个学校当年乐长的作品的注意。以后，门德尔松、舒曼发起了一场深入的运动以促使他们同时代的人来欣赏巴赫的那些清唱剧；但就是那样，当时人们还只知道他的《平均律钢琴曲集》。最后到了1850年才成立了"巴赫学会"，其宗旨是纪念这位伟大的人物，主要是进行规模巨大的巴赫全集出版工作。

巴赫是一位心地善良的德国中产阶级人士，他秉性内向，热爱自己的家庭。他曾娶了米尔豪森·玛丽－芭尔芭拉·巴赫为妻，不幸她于1720年卒于克滕。1721年他又与一位少女安娜－玛格达兰娜·乌尔康结婚，她是一个很有天才的迷人的女高音歌唱家，巴赫为她写过二册可爱的曲集《献给安娜·玛格达兰娜－巴赫的钢琴曲集》，其中包括几首"浪漫曲"和"法国组曲"。两次婚姻给他留下了二十个孩子（九个女儿，十一个儿子），其中有几位也是天才的作曲家。①

巴赫笃信宗教，为教堂创作了那么多的清唱剧；这不仅仅是由于他的职业之故，他在思想上就是把对宗教的信仰和对音乐的热爱融为一体的。

---

① 威廉·弗里德曼（1710—1784），长子，是巴赫子女中最有天赋的，但生活放荡，最后潦倒死去，境况凄惨，留下若干著名的作品。卡尔－菲利浦－埃麦纽埃尔(1714—1788)，次子，是古典奏鸣曲的创立人之一；约翰－克利斯廷安(1735—1782)，幼子，他作为歌剧作者在意大利，后又在英国享有盛名。——原注

巴赫纯朴、谦逊，并未意识到自己伟大的天才。在一片赞扬声中，他仍谦虚自持，专心研究前辈与同辈作曲家的作品。他高度评价亨德尔这位天才，为无缘与他相见一面而深感遗憾。他创作的目的并不是为后代人，甚至也不是为他那个时代的德国，他的抱负没有越出他那个城市，甚至他那个教堂的范围。每个星期他都只是在为下一个礼拜天而工作，准备一首新的作品，或修改一首旧的曲子；作品被演出过后，他就又把它放回书柜中去，从未考虑到拿来出版，甚至也未想到保存起来为自己使用。世上再也没有一首杰作的构思与实践象这样天真纯朴了！

巴赫的器乐包括管风琴音乐、钢琴音乐和用于各种乐器的奏鸣曲和协奏曲。

在管风琴音乐中，应该把“变奏圣咏曲”与“赋格曲”列于首位。巴赫在宽广、舒缓的圣咏旋律上创造了各种各样的变奏，这种变奏并非是单纯的装饰，而是用来表达和阐明圣咏曲在教徒心灵上所产生的虔诚思想：这既是一种描绘景物，又是一种抒发内心感情的风格，正如圣咏曲中所唱道的：“啊！人生多么瞬息易逝，虚无缥缈！”巴赫创作了一种音乐，它唤起人们产生流逸飘忽、扑朔迷离的幻想，在如梦的意境中游移，同时又使人内心充满了深切的悲哀。巴赫将经文在实质和精神上都作了阐释，且往往得到罕有的强烈效果。这些变奏圣咏曲都是宏伟壮丽的宗教诗篇。

另一方面，巴赫对“管风琴赋格曲”也作出了非凡的贡献。

原先，“赋格曲”这个名称即指我们所说的“卡农曲”，“卡农曲”的意思是各种不同的声部按照一定的规则先后进入，互相追逸、互相逃遁。我们所认为的那种“卡农曲”是指一种最简单而又最严格的模仿形式：它由一个旋律的不同段落重叠构成，按照有规律的并事先制定的时距分二个、三个、四个、五个声部依次出现。而“赋格曲”则是一种发展更宽广、而结构较自由的卡

农曲。首先，由一个声部呈示主题，然后第二个声部在五度上重复（这种重复称为答句），同时借助对位或对比主题的手法以第一个声部来伴奏第二个声部，此后又轮到第三个声部用原调重现主题，以此类推直至所有的声部全部出现为止。如果“答句”完全在属调调性上再现主题，就是“纯正的赋格”；如果“答句”不转调而把主题作变相出现，就是“调性的赋格”。一旦所有的声部全都相继进入，“呈示部”就算完毕；如果把进入的声部次序变换一下，就可有几次的重新开始；如果把“答句”放在主题前，甚至还可以出现“副呈示部”。所有这些呈示部可被一些插段分开。接下来是“展开部”，通过各种转调，从主调到属调，随后引向尾声，一般采用“紧接段”（即所有构成赋格的素材按紧密的次序倒置），然后是“持续音”（即持续在低音上发展），最后则是“终止”。赋格曲在细节上包含着无穷的变化，它通常以一段自由风格的前奏曲作为开端。

赋格曲极力采用尽可能少的素材来构成一个音乐作品，以最少的组成部分来达到最复杂和最多样的变化。这种作曲体裁对于学究气十足，没有灵感单纯卖弄技巧者来说是不可逾越的障碍。然而巴赫的天才在操纵这些写作的困难上却找到了新的动力，其中有些赋格曲可划入他最富于感情、最深刻动人的作品之列。他就是这样，从来不为拘泥于经院式的准确刻板而牺牲音乐的美，对那些清规戒律毫不在意，还特别教导他的学生要千方百计地来“歌唱”。

巴赫的钢琴音乐在很多方面是独具匠心的，他在《平均律钢琴曲集》中的种种功绩是无人不晓的：人们从中找到了充满魅力、激动人心、气势磅礴的篇章。我们这里只着重指出巴赫的两点重要发明，这是他在《钢琴演奏法》一书中引用过的：第一，他使指法的运用更臻完善，推广了拇指和小指的用法，并主张手指取

弯曲的姿势。直至十八世纪初，最常见的是仅用三个手指来演奏，而且手指是平直无力地伸展着。下例为C大调上行音阶当时的指法：

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
右手	3	4	3	4	3	4	3	4
左手	3	2	3	2	3	2	3	2

人们还可以在一篇古老的文章中找到下述注释："你的拇指该怎么办呢？你又不能把它向上翘起来，因此只得让它靠在琴的木头上，在那儿它可有所着落，不致空悬着，至少可用来撑手。"

此外，巴赫还把管风琴的"连音触键法"用到钢琴上来，并主张"手指调换法"。

第二，他想在所有的调性上进行作曲，他采用了一种钢琴的调音方法，即在所有的音调中，各音阶的音级之间几乎保持着同样的比例关系。这样，任何一个音阶都不再严格精确了，但各个音阶的偏差度却也不易觉察。这种调音体系就是人们所说的"平均律"，它就是巴赫《平均律钢琴曲集》命名的由来，这二册钢琴曲集写有全部的大调、小调的前奏曲和赋格曲。

巴赫的小提琴与钢琴奏鸣曲和意大利的奏鸣曲迥然不同；在意大利奏鸣曲中，小提琴作独奏，用数字低音作伴奏，这种数字低音通常由钢琴来弹奏，也有采用管风琴的，它除了起到伴奏的作用外，别无其它特性。而在巴赫的奏鸣曲中，小提琴不是主要的声部，它与钢琴配合默契。钢琴的声部并非一种标数字的低音，而全由作曲家一手创作；而且，它显然是专为钢琴而不是为其它乐器演奏而写的。这些奏鸣曲的风格不是朗诵性的风格，不是意大利式歌剧的风格，也不是英国人和法国人出自舞曲的文雅风格，而是一种严肃的风格、多声部的风格。这些奏鸣曲通常被写成模拟式的三个声部：小提琴奏其中一个声部，钢琴上的两手各奏一个声部。这

种布局完全是巴赫特有的，并且运用得最为巧妙。

巴赫在他的小提琴独奏奏鸣曲中，竭力使一个独奏乐器发挥出一切效果，甚至在一个乐器上作多声部，这样的构思乍一看似乎自相矛盾，但他竟达到了目的，此后无人能与之相比。

相反，在那些协奏曲中，他似乎已用尽了当时所有乐器手法中一切可能的结合。他写了用弦乐四重奏伴奏的二架、三架、四架钢琴协奏的作品，和用四重奏伴奏的小提琴、长笛、双簧管、小号或小提琴及两只长笛的协奏曲；还有三个小提琴、三个中提琴、三个大提琴和低音提琴等乐器的协奏曲。在他看来，作曲从来不是什么复杂的问题；他从来不觉得自己所安排的声部过于庞大，甚至象在《马太受难曲》中，他竟用上了三个合唱队、二个乐队、二架管风琴。

正是在巴赫的清唱剧中，他的那种变化万千的才华、非凡惊人的“技巧”和丰富多彩的灵感得到了人们的最高赞赏。除了那些世俗的清唱剧外，巴赫还写了约二百五十首宗教清唱剧；还有五个清唱剧曲集，每一集都适用于一年中所有节日祭礼的需要。我们现保存了其中的一百九十首，它们由下列一些成份组成：作为基础的圣咏歌，它通常作为清唱剧的开端和结尾，给大型的合唱部分提供了一些发展的动机，它的精神使整部作品充满活力；一些朗诵调（有时为对白或合唱），或是用来陈述宗教故事，或是用来表达作为清唱剧主题的虔诚的思想；接着，是一些咏叹调、二重唱、三重唱，对清唱剧作抒情的和情感上的解说。就是在这些圣咏、合唱和朗诵调中，巴赫达到了最伟大、最深刻、与他本人最相称的境界。这些歌曲按照意大利的方式，由三个部分和一个副歌组成，它们有时引人入胜，有时却又缺乏热情和活力，特别是没有宗教的特征，似乎巴赫在创作的时候，就已考虑到要用通俗入时的方式来取悦人心。这种世俗流行的特性、哗众取宠的无聊音乐，不只是单纯

的平淡乏味、令人讨厌，而且在某些场合中简直使人反感。巴赫无疑受到了那种意大利咏叹调极其单调格式的束缚，他本应更自由一些。在他那些最庞大的作品，如《圣诞节神剧》、《圣·马太受难曲》、《圣·约翰受难曲》中，这种缺点尤为明显。这是时代的标记，即使是在他那些前所未有的最令人赞叹的作品之中，这样的例子也有不少。

在此必须要提一下，巴赫虽然是个新教徒，却写了四部《简短的弥撒曲》，特别是《b小调弥撒曲》，这是他的杰作之一，是为萨克斯选帝侯的礼拜堂而写的。1733年，他又把《求主矜怜》和《信奉》献给了他。

巴赫正如库瑙、拉摩及几乎所有他的前辈和同时代的作曲家那样，在他艺术中，大部分是用音乐来模仿自然现象的，或用音乐来表现诗文中的物质形象或由他本人所想象的物质形象。博学的音乐家玛·施魏策尔和彼罗就这个方面巧妙地总结出了一套巴赫音乐语汇字典。实际上，他们发现，巴赫对于同一事物或同一现象的构思所采用的表达方法，如果不是一模一样，几乎也总是相仿的。

但是，人们也许对这一看法强调得太过分，它使人以为巴赫的伟大全在于他这种精雕细刻的音乐技艺，在于创造了如此清晰明确的符号，在于不失原意地、甚至点滴不漏地把隐晦之言也逐字表达出来。然而，事实并非如此。巴赫的确赋有无可比拟的专业“技巧”；无穷无尽的表达感情的方式，构思乐曲的手法，他运用得千变万化，灵巧娴熟，可谓举世无双。但是，技巧还算不上天才。在他的前辈和他的同辈中，不乏能工巧匠，但他们的名字甚至不为人所知，或者至少他们的作品已被人所遗忘。一首乐曲无论它怎样准确、完整地表达了一个思想或一段文字，但若它首先不悦耳动听，不感人肺腑，那么象这样的乐曲又有什么价值呢？并

不是由于纯朴简明的精确就能使一幅音乐画面给人以美感，也不可能激动人心。因此，如果认为巴赫始终是乐坛上的巨人（让我们首先肯定他的确是这样），则他的伟大并不在于他在描述上的技能，而在于他对和谐形式的高度敏感和他那炽烈的内心世界。甚至那些对他的音乐丝毫没有领会其“意义”的人，也会在听觉上、心灵上得到感受，同时对他的音乐着迷，为之感动。

在此必须看到的是，就某种意义来说，巴赫是一位原始主义者①：他具有原始主义者的那种纯朴天真的灵感，具有原始主义者对于音乐色彩、生动微小的细节和详尽复杂的整体的爱好。这样面面俱到的做法，反而造成了种种缺点，这些缺点虽然有时令人喜爱，但是它们往往打乱了作品的联贯性，使我们失去了对它的统一感。

巴赫是一个异乎寻常的人物：在他身上贯穿着几个世纪来相对立的各种倾向，他予以总结、发扬、承上而启下。他通过他的复调及对描述风格的爱好，与中世纪和文艺复兴时期相连系；通过运用戏剧性的朗诵手法和咏叹调的形式与十七世纪意大利相贯通；通过他那优雅和讲究的装饰音手法又与十七世纪的法国音乐相串连；他已为成熟时期的贝多芬和瓦格纳的虽稍嫌堆砌和沉重、但却如此深刻、有力的艺术作了准备。

* * * * * * *

亨德尔的一生与巴赫的一生形成了强烈的对比。巴赫是那么谦恭质朴，毫无奢望，易于满足。他索居寡出，不爱与人交往；亨德尔却正相反，他追求功名、荣誉、显赫的社交关系和财富。

乔治-弗里德里希·亨德尔1685年2月23日生于萨克斯的哈勒，比巴赫早诞生几个星期。他的父亲曾是理发师，以后在萨克

① 原始主义者：Primitif，文艺复兴初期的一种艺术流派，爱好模仿早期的艺术风格。

斯亲王和勃兰登堡选侯那里获得了皇室侍从和外科医生的头衔。亨德尔很早就在音乐上显露出惊人的才华，但其父却对这样显著的天赋极力反对，他指定年轻的亨德尔从事法学，并让他开始学习法律。1697年父亲故世，亨德尔为了尊重父亲的意愿，继续进行了一段时间的法律学习，同时却越来越热心地沉浸于音乐之中。1703年，他来到汉堡。汉堡是当时德国音乐活动最频繁的一个城市，并自1678年以来，拥有一个常设的歌剧院。他在那儿听到了凯塞尔①的作品，受到了马特森的教益。约·马特森（1681—1764）是一位博学的音乐家，他身兼男高音歌手、作曲家、乐队指挥，特别是写过一些音乐理论、历史和评论方面的著作。通过以上这些途径，他对他那个时代产生了非常有益的影响，并给后人留下了一个取之不尽的资料源泉。遗憾的是，亨德尔与马特森的亲密交往持续太短，最后二人之间竟发生了一次决斗，亨德尔差一点儿送了命。亨德尔曾为汉堡歌剧院写了四部带有意大利式幕间插曲的德国歌剧：《阿丽米拉》（1705），这是现在我们唯一保留下来的一部；《内罗》（1705），马特森最后一次在舞台上露面就是在此剧中演唱；《达弗内》（1708）和《弗洛林多》（1708）。但在这后两部歌剧上演之前，亨德尔已离开德国，应麦迪契的乔瓦尼·加斯顿亲王之聘来到意大利，在那儿居住了三年。在意大利三年中，他创作了两部歌剧（《拉德里哥》在佛罗伦萨上演，《阿格里毕那》在威尼斯上演），二个清唱剧（《复活》和《时间与真理的胜利》均在罗马上演）。他结识了罗蒂，斯卡拉蒂父子和斯泰法尼神甫，后者与他一起离开意大利，回到汉诺威，并使亨德尔继任了他在汉诺威选侯那里的乐长职务，但亨德尔随即请假前往英国（1710年12月）。

① 凯塞尔（1674—1739），当时汉堡歌剧院的主要作曲家，指挥和独奏家，写有大量的歌剧和宗教音乐，名噪一时，亨德尔曾在其手下工作。

自普赛尔死后，英国人便不再有民族的歌剧，而意大利的歌剧却在英国风靡一时。亨德尔用十五天的时间，即兴写出了《李纳尔多》一剧（1711）。其中大部分借助于他本人过去的歌剧，这个作品获得了巨大成功，总谱的出售使出版商得到一千五百金镑，而亨德尔却分文未获。他对出版商说："亲爱的先生，下次由您来创作歌剧，由我来出售吧！"亨德尔不得不再回到离职过久的汉诺威去。但1712年他又返回伦敦：这次他不太走运。他的团圆剧《牧羊人费多》和《苔塞奥》遭到了人们的冷落；相反，为庆祝签订乌得勒支和约①而写的《感恩歌》（1713）却引起了轰动。从此，他在英国被看作是普塞尔第二。安娜女皇赐给他二百金镑的年俸。选侯汉诺威亲王本来对他的服务素不满意，在他1714年继任英国女皇安娜的王位后，由于亨德尔过去的渎职，开始时对他态度严峻。亨德尔写了一首优美的户外音乐献给他，标题为《水上音乐》，这才使他与这位国王重归于好。1716年，乔治一世重返昔日的选侯领地汉诺威，并带亨德尔一同前去。就在汉诺威逗留期间，亨德尔给《布罗克斯受难曲》配上音乐。回到伦敦后的三年中，他成了尚多思公爵的门客，他在公爵的康依斯的城堡中创作了两部《尚多思感恩歌》和十二首《尚多思赞美歌》，并用英语写作了清唱剧《阿契斯与卡拉泰》和他的第一部神剧《爱斯特》。

1719年起，由国王资助的"皇家歌剧院"的建立，为这个青年大师的一生定下了新的方向，他负责为剧院招聘欧洲最杰出的艺术家。从此，他投身于剧院，先后创作了《拉达米斯多》（1720），《穆祖奥·斯契弗拉》（1721），《福罗里唐特》（1721），《奥托纳》（1723），《福拉维渥》（1723），《基乌里奥·契萨尔》（1724），《达麦尔拉诺》（1724），《洛德琳达》（1724），

① 乌得勒支和约：英、法、西、荷诸国为继承西班牙王位的战争所签订的停战条约。

《希比渥纳》（1726），《阿莱桑德罗》（1726），《阿德麦多》（1727），《李加尔多一世》（1727）。《西洛埃》（1728），《多里麦奥》（1728）。所有这些歌剧不仅在伦敦，而且在欧洲的主要舞台上都获得了成功，有些甚至在巴黎也受到欢迎。虽然亨德尔受到国王与宫廷的保护，但还必须与乔瓦尼·巴蒂斯达·波农契尼（1672—1762?）竞争，后者是深受群众喜爱、并得到马尔博罗[1]公爵支持的音乐家，他在维也纳大获成功后，1716年重新应聘前来伦敦的“皇家剧院”。亨德尔最终占了上风，波农契尼于1728年离开伦敦。然而，“歌剧院”也在同年不得不解散，这样，亨德尔的境况就日趋窘迫。

1729年9月，一个新的音乐组织成立了，剧院重新开张。亨德尔为这第二“歌剧院”写了不少作品：《罗达里奥》（1729），《巴德诺伯》（1730），《波洛》（1732），《埃祖奥》、《梭萨尔麦》（1732），《奥尔兰多》（1733）。但经营这所剧院的组织又一次被迫解散。于是亨德尔就自己出任经理，租了“科文特花园”，亲自领导一个剧院，并为它写了《阿丽亚娜》（1734），《阿里奥唐特》（1734），《阿里契娜》（1735），《阿达朗达》（1736），《阿里米尼奥》（1737），《古伊思蒂诺》（1737），《贝雷尼契》（1737）。尽管他竭尽全力，费尽心机，用尽手段，但最终还是失败了。这次他竞争的对手首先是波尔波拉[2]，其次为哈瑟（1699—1783），后者是汉堡音乐学派最多产的作曲家之一。他们与亨德尔一样，也逃脱不了事业上的失败。然而，亨德尔并不只经营他的剧院；他还让别人在盛大的庆典上演出他的旧作，如《阿契斯与卡拉泰》、《埃斯特》、《乌德勒支的感恩歌》以及他新作的神剧：《德波拉》、《阿达里亚》、

① 马尔博罗（1650—1722），英王威廉的元帅，曾屡建奇功，声名显赫。

② 波尔波拉（1686—1706），当时著名的那不勒斯宗教音乐及戏剧音乐作曲家。

《亚历山大之节日》。由于操劳过度，他心力交瘁，终于疾病缠身，不得不放弃了一切工作。爱克斯－拉－夏贝勒①的温泉治疗使他迅速恢复了旺盛的精力。亨德尔又回到伦敦，于1737年底上演了《法拉蒙多》和《塞尔斯》两剧。为了评价这位人物非凡的创作活动，我们还必须知道，他的所有器乐作品几乎都是在为剧院工作的那几年中创作的：十二首小提琴和低音提琴的奏鸣曲，十三首二个小提琴、一个大提琴的奏鸣曲，六部大型协奏曲，二十部管风琴协奏曲等等。

1740这一年标志着亨德尔一生中一个新时期的开端。他毅然放弃了歌剧，而专门致力于神剧的创作。如《索罗》（1739），《以色列》（1739），《快乐者、沉思者和谦虚者》（1740），《弥赛亚》（1742），《参孙》（1742），《约瑟》（1743），《赫拉克里斯》（1747），《伯沙撒》（1744），为庆祝乌得勒支的胜利而作的《应时神剧》（1746），《犹大·麦加贝》（1746），《约瑟夫》（1746），《约苏埃》（1747），《亚历山大·巴鲁斯》（1747），《所罗门》（1748），《苏萨那》（1748），《泰奥多拉》（1749），《耶弗达》（1751），这些都是他最著名的作品。要是把它们全归入神剧的名下那就错了，因为其中有几首毫无宗教的特征，尤其是以《赫拉克里斯》为标题的那种“戏剧性史诗”，亨德尔自己把它称为“乐剧”，罗曼·罗兰明确地把它看作是“十八世纪艺术的顶峰之一”。

亨德尔在最后几年中，视力大大减退。但直至最后一刻，他仍毫不休憩，继续创作，并在演出自己的作品时坚持任管风琴师。他于1759年4月14日逝世，人们为他举行了盛大的葬礼，他的遗体被安放在威斯敏斯特教堂。英国早就让他入了英国籍，并认为他是“英国民族”的天才，而且他们至今仍抱有这样的看法。如

① 普罗士一城市，曾为查理曼大帝都城，当地有温泉可供疗养。

果说亨德尔过去是德国人，而另一方面又受到了意大利人极其深刻的影响，但也不能否认，在很多方面他又成了英国人。首先应肯定的是，他模仿过普塞尔；其次，他使自己适应于他的听众，并极力设法使其作品清晰、正确、严肃，并带有一种宏伟壮丽的气氛，以满足群众的要求。

但这些只不过是亨德尔作品外在的特征。亨德尔的音乐首先反映出他的内心。他是一个脾气暴躁、易于发怒、感情强烈的人，但他具有百折不挠的意志。事实上，他的作品给我们鲜明地揭示出感情上的巨大起伏，而这种起伏总是受到一个坚强的意志的节制和引导；他的艺术始终无懈可击，曲体总是正确严密，比例关系十分匀称，即使是在感情最冲动、几乎汹涌澎湃时，也是如此。这是一种以强劲、矫健、均衡而见胜的作品。如果说亨德尔具有意大利人的那种明朗、妩媚、安宁纯洁，那么他却无意大利人那种纤弱忧郁、疏懒怠惰，而意大利人也远不能表现出他这种威严强大的力量。他的作品具有气势磅礴的特点，这只有在以后格鲁克、贝多芬的作品中才能重见；况且后两位作曲家也承认他们的天才与亨德尔的作品有着渊源关系。也许他歌剧中的某些篇章比之他神剧中那些最著名的段落还显示出更为丰富的才华，人们不禁要问，如果不是受到当时风气的束缚——那不勒斯乐派刻板枯燥格式的限制，象他这样一个人还将能为戏剧舞台创作出何等美妙的佳作啊！

• • • • • • •

亨德尔与巴赫完全是同一时代的人，这样就使人们在谈到其中一位时不禁总会提到另一位，并试图探求这两位大师间各种共同点，同时却又把他俩截然不同的优点混淆起来。事实上，巴赫与亨德尔的艺术在大多数特点上都是相对立的。

歌德在聆听了门德尔松演奏的一首巴赫前奏曲后说：“我好

象看见一行身穿节日盛装的显赫人物，从富丽堂皇的台阶上走下来。”这句话常被人们引用。但没有比这种想法更为错误的了。这个莱比锡老圣咏乐队长真正所想的和他实际上所做的都决非如歌德所言。巴赫的音乐并不是华丽浮夸、充满戏剧的，不是那种宫廷的音乐、节日盛会的音乐。当他偶尔想要寻找这类效果时，就显得束手无策，显然这与他的本性格格不入：他的音乐基本上是内向的，他并没有考虑到他的听众，他是在作自我反省，倾吐他的沉思默想，流露出他那温柔的衷肠；即使是在他那些“受难曲”中最宏伟壮丽、雄辩滔滔的时刻，他始终都是内在含蓄的。我们还应补充，巴赫的这种精雕细琢的艺术确切地说是写给知音的。

亨德尔为上流社会、为宫廷和剧院而创作；他的音乐当然是辉煌灿烂的；他特别擅长创作嘹亮、节奏强烈的音乐，这就给听众产生一种感官的印象，使人激奋、着迷。布局的宏大、明朗使作品清晰灿烂。他深受群众的欢迎。

巴赫的艺术是一种充满力量的不朽技艺；他想一下子，并只用一句话就把一切都表达出来。他那丰富多彩的构思不断地超越了他的表演手法，何况他还一意把自己禁锢在最狭隘、最严谨的那些曲式之中。尽管这种艺术本身是如此的伟大，但巴赫同时代的人却几乎不能理解它，他们把巴赫看作属于过去时代的人。

亨德尔舍弃了一切有损于作品的明朗或整体和谐的东西，而选用了那些他所要说的东西。他质朴、简洁；如果他运用复杂的多声部，却能摆脱它的束缚；当他力求使之温顺柔和时，往往又抛开复杂的多声部，而回到加有伴奏的单声部的简单曲调；亨德尔已预示了另一个时代的来临；他几乎是一个古典派作曲家了。

* * * * * * *

这个新的时代，真正古典主义的时代，却主要是由巴赫和亨

德尔的那些同时代人所开拓的，他们毫不抵制地顺应意大利音乐的潮流，断然抛弃了过去的多声部和深奥的对位法。当时，意大利的歌剧统治了整个欧洲（但无论如何法国除外），这些音乐家追求时尚，模仿这种歌剧的形式，虽然这些人现在已被人所遗忘，但在当时他们的声誉却与亨德尔并举，可以说，巴赫那时的声望还不及他们。对于十八世纪中叶的德国人来说，日尔曼民族音乐中最伟大的三个名字当然是泰勒曼、哈瑟和格劳恩。

乔治-菲利蒲·泰勒曼（1681—1767），活到八十六岁高龄，他是一位非常多产的作曲家，曾为全年宗教节日写有十二整套清唱剧，以及十九首交响曲、若干歌剧、小夜曲、序曲和室内乐。他也是法国音乐的爱好者，他主张要把法国的音乐精神与意大利的音乐精神相融合。

约翰-阿道夫·哈瑟（1699—1783）用意大利风格创作了一百多部歌剧。他娶了当时一位最著名的女歌唱家拉·福斯蒂娜为妻。他在德累斯顿、维也纳和德国南方极有影响。这位德国人作为“意大利歌剧作曲家”在德国、英国、甚至意大利风行了三、四十年。可以说，哈瑟为莫扎特开辟了道路：就某种意义上来说确实如此。

查理斯-亨利·格劳恩（1701—1759）是德国北方的哈瑟。他生于柏林，以后居住在汉堡。他也创作了大量意大利风格的歌剧。

对于昔日这些赫赫有名的音乐家的名字，后人却忘得一干二净，岂非太不公道？人们可能会产生上面这一想法。但我们的见解决非如此。泰勒曼、哈瑟、格劳恩表面上是创新者，而实际上却根本不是。他们身上毫无大胆、果敢的独创精神。真正的革新者是巴赫，尽管当时的公众对他的写作手法有所反感，但他却坚持采用赋格曲和这种精心构思的写作风格。其他的作曲家只是一

些缺乏创造精神的奉迎者，他们走的是易于见效的捷径。由于他们抛弃了他们本国所确立的传统，他们什么也创造不出来，他们就只是模仿意大利的艺术，却偏要做得象发明者。他们背叛了德国。由于他们的过错，日尔曼民族的艺术深受其害。正是由于格鲁克、海顿、莫扎特、贝多芬的功劳，才使已经失去了民族特性的德国艺术重获荣誉，同时他们也让德国音乐完全保存了与意大利音乐长期接触中所得到的灵活柔顺、辉煌灿烂、表情流畅的特性。

第八章　拉　　摩

约翰-菲利蒲·拉摩的生平很少为人所知。他1683年生于第戎，父亲是个管风琴师，可能就是在圣-艾蒂安纳教堂任职。马莱①说："他甚至在子女们尚未认字前就教他们音乐了。"小约翰—菲利蒲在"耶稣会学校"上学，但不太用功："上课时唱唱歌曲，写写音乐。"他在1701年，十八岁时去过意大利，但却只到了米兰就又回到了法国。后来，他后悔这次没有作更远的旅行，没有在这个他认为能"提高素养"的国家作长期的逗留。他过了一段漂泊流浪的生活，从一个城市到另一个城市，在各地的教堂中演奏管风琴，甚至还在流动剧团中拉过小提琴。1702年，他被任命为克莱尔蒙大教堂的管风琴师；他在那儿度过了几年安定的生活，并写了很多作品：其中包括他的第一部作品《拨弦钢琴曲集》，可能还有三部清唱剧：《梅岱》、《失踪》和《烦燥》。马莱说："他在外省取得了极大的成功。"由于急于想以其它的作品和在其它的地方扬名，他突然取消了与克莱尔蒙教堂签订的合同。以下为马莱叙述的有关这方面的轶事："星期六，基督圣体瞻礼节的第八天的早祷仪式上，拉摩在登上管风琴座后，把手轻松地放在键盘上演奏了一、二段曲子，然后就离座转身，并哗啦一下将门关上；大家以为这是因为拉管风琴风箱的人走开了的

① 马莱医生，曾任第戎科学、艺术、美学研究院的常设秘书，受研究院之命撰写颂扬拉摩的文章。——原注

原故，因而对此事丝毫未加注意。然而到晚祷时，人们就不可能再不理会了，他们看到他是故意搞得大家不满意，以此来表示自己的不快。他打开了所有最不悦耳的管风琴上的音栓，竭尽所能弹奏得不谐调。人们向他发出要求停止弹奏的信号，但他置之不理。于是他们不得不派一名圣咏合唱队中的歌童去通知他。当这孩子一到他面前时，他就离开键盘，走出教堂去了。在这些音程的混杂中和刺激的不协和音的汇合中，拉摩表现了何等的技艺啊！以至那些行家不得不承认唯有拉摩才有能力弹得如此令人不快。教堂主管曾几次指责他，但他的答复是：如果人们坚持不给他自由，他就永远这样弹下去。大家感到无法使他改变主意，于是就作了让步，解除了原来的合同。在此之后，他在管风琴上弹出一些令人赞赏的曲子，以表示他的满意和感激。”这个故事虽不一定确有其事，但却很好地说明了拉摩的性格。

拉摩脱离了克莱尔蒙教堂的职务后，来到巴黎。在那儿他出版了自己的第一部作品《拨弦钢琴曲集》，度过了几年十分平凡、默默无闻的生活。他主要在加强自己的修养，研究查尔里诺[1]和麦尔塞纳[2]的著作，并为他自己的和声理论作准备。

1715年，他为参加兄弟的婚礼，回到第戎，不久之后他移居里昂，最后又转回克莱尔蒙，重任他前曾弃离了好几年的职位。他在安谧、寂静的环境中，完成了在他内心酝酿已久的著作《和声学基本原理》，并将它在巴黎出版(1722)。

1723年，他离开克莱尔蒙后立即重来巴黎。在那儿他出版了《音乐理论的新体系》一书，书中简明地阐述了他对和声的看

---

① 查尔里诺（1517—1590），著名的音乐理论家，他的《和声法则》1558年出版。

② 麦尔塞纳（1588—1648），曾写《和声大全》（1636—1637）一书，它是历史性资料的丰富宝库。——原注

法，他希望以此方式引起公众的注意。于是围绕着这部著作展开了论战和争辩，他成了众所周知的人物。

他在四十三岁时与玛丽－路易斯结婚，她是一个皇家音乐师的女儿，年方十九，天生一副美妙的歌喉。

他出版了第二部《拨弦钢琴曲集》。以后他就想创作歌剧。恰在此时，他认识了税务总管大富翁拉·布普里尼耶尔，此人是艺术的热诚爱好者，在他家里经常举行音乐演奏会和歌剧表演。拉·布普里尼耶尔请拉摩当音乐教师，请他担任他小教堂的管风琴师，并把自己的乐队和剧院交给他支配。马莱说："拉摩夫妇就这样在拉·布普里尼耶尔的巴黎府第或他那漂亮的帕希别墅中生活着。"

拉·布普里尼耶尔请了当时红极一时的一位歌词作者佩尔格兰神甫为拉摩写了一首歌剧的诗词。佩尔格兰神甫匆匆忙忙地交出了根据拉辛的《费德尔》改编的剧本，名为《伊波里特与阿里奇耶》，这是一部最拙劣的作品。人们在这部作品中看到的只是阿谀谄媚、庸俗无味的空话；费德尔这个角色毫无意义，风格平淡乏味，令人反感。然而拉摩却根据这样的歌词创作出了一些最美妙的音乐篇章。这部歌剧最先在拉·布普里尼耶尔家演出，以后在皇家歌剧院上演（1733）。它那种新颖的风格使公众为之惊叹不已。《信使报》说："人们发现这部歌剧的音乐是比较难演奏的。"当时还流传着这样一首短诗：

> 如果难就是美，
> 那么了不起的人物就是拉摩；
> 如果简单才是美，
> 那么拉摩就是个渺小的人物。

马莱说："《伊波里特》一剧的演出渐渐得到了观众更多的

注意。场内的骚乱愈来愈小，喝彩声淹没了一群日益减少的捣乱分子的叫喊。这种明显的成功是对作曲家工作的嘉奖，同时又激励他作出新的努力。”

拉摩说：“我直到五十岁才开始创作歌剧；而且我也并不相信自己有这方面的才能，我怀着侥幸的心理，幸而获得了成功，我就继续努力下去。”由于他长期坚持不懈地创作，终于写出了三十六部歌剧。然而他并没有停止他的理论研究工作，继续出版了有关和声基础方面的论著。他发表了《殷勤的印度人》(1735)，《卡斯托与波鲁》(1737)，该剧获得了巨大的成功；同年还发表了《和声的形成或乐理论文》，《达尔达奴斯》(1739)，《音乐会拨弦钢琴曲集》(1741)，《拜火教》(1749)，《和声基本原则的论证》(1750)，《花彩或迷人的花朵》(1751)，它是继《殷勤的印度人》之后的一首芭蕾舞间奏曲，《音乐艺术基础的和声原则新论》(1752)。（同年，达朗白特在《音乐理论和实践要素——根据拉摩先生原则而作》一书中极其清楚地概括了拉摩的思想。）拉摩在七十七岁时还写了《游侠奇士》，他于1764年八十岁时逝世。

拉摩身材非常高大，但消瘦、苍白、干瘪，“与其说象人不如说象幽灵。”他面容严肃、果断，有人说他吝啬、苛刻。他丝毫也不和蔼可亲，他那种粗鲁的直言使最耐心的人都不能容忍。这是一个惯于沉思默想和研究学问的孤僻的人。

作为一个艺术家，拉摩最为突出之处是他那异乎常人的智慧与气质，这两点超越了他身上所有其它的才能。他是一位想彻底探求自己艺术的思想家．他声称只要彻底理解自己的艺术，就会成为整个创作的主宰。

拉摩是一位令人钦佩的音乐理论家，是他确立了古典和声的基本原则。事实上，这些原则已被采纳了一个多世纪，但其中有

些方法是出于无意、偶然或凭经验而来的；而有些只在古代艺术或中世纪艺术上有所意义的规则，当时仍在继续引用。拉摩一开始就给“和弦”的概念下了定义，并在逻辑上把和声置于旋律之前：“和声最初似乎来源于旋律，因为每个声部产生的旋律通过结合才成为和声。”而实际上和声是在多声部与对位法时代产生的。“但必须事先为各个声部确定一条进行的道路，以便使它们能互相协和。然而，如果不按照和声学的规则来定出一种排列的次序，要使各个声部旋律的进行完全协和，虽然不能说不可能，但却是很难做到的。……因此，正是和声，而不是旋律在指导着我们。”音阶并不是一种原始的形式，它来源于调性的基本和弦。和弦的数量并不是无穷的，就象运用数字低音所指示的那样，它们可以归纳为一个有限的数目。如果人们考虑一下和弦的转位与各种变化，就可以看到它们全部来自两种和弦：一种为完全大和弦，它是由一根弦的四分之一、五分之一、六分之一这几个音组成的；另一种为完全小和弦，它是由一根弦的四倍、五倍、六倍长的那些音组成的。拉摩把上述的泛音作为他的理论的物质基础。在整个和弦的连接中，拉摩通过分析又发现一个接一个隐伏在内的完全和弦（根音和弦），它们的联结确定了一系列的终止（下属音或属音和主音），因此就确定了调性，有时转调，有时不转调。

此外，拉摩还认为每个和弦以及每一连串的和弦都有它们特殊的表情方式，这些表情在层次和色彩上有微妙的变化，人们可依此而描绘出种种激情，只要确立起它的一套系统分类法，就足以表达音乐上的所有情感。就这样，科学把拉摩引上了艺术之路。

有些与拉摩同时代的人恰恰认为这样的艺术太不自然了。一位《伊波里特与阿里奇耶》的欣赏者将此剧大大称赏一番之后又发表了他的保留意见：“我觉得这个作品不怎么感人，我并未感

到非常激动，但我还是被它吸引住了，对它发生了兴趣：作品的技巧还是很惊人的。”就格里姆和卢梭的眼光来看，拉摩首先应是一位学者，一位数学家，一位几何学家。

事实上，拉摩是吕里的真正继承人。在他看来，音乐就象吕里所认为的那样，是自然的模仿，是泉水淙淙，风声阵阵；是鸟儿的歌唱，人类的言语；是舞蹈的动作，激情的流露。艺术的作用只是用最简明的方式把事物的本来面貌确切地表达出来罢了；真就是美。这是一种纯理性的观念，它和古典文学的看法是一致的。但卢梭却反对这样一种观念。他的理由是，在文学和艺术方面首先要注重感情。如果我们认为：音乐不是感情与潜意识的直接语言，不是奥妙的境地，人们仅仅为了满足理性的需要，竟能够从音乐中找出一种表达思想和事实的方法，今日看来似乎是十分令人奇怪的。但是，如果我们想要理解拉摩的艺术，我们就必须从这样的观点出发。

拉摩似乎对于心理的分析、性格与感情的音乐刻划兴趣极小，他的兴趣在于描绘自然界的物质现象，创作舞曲。实际上他很乐意写作器乐曲。马莱说：“他声乐创作上的才能不及器乐创作上的才能。他很早就致力于器乐创作了。”甚至在拉摩的歌剧中，声乐部分也令人难以演唱：依旧是吕里那种朗诵－咏叹调，毫不柔顺；拉摩本人极少受到意大利旋律的影响。芭蕾剧、交响曲、拨弦钢琴曲，这些才是他所擅长的。

那么，拉摩怎么会想到去创作歌剧作品呢？这是因为歌剧象吕里所确立的公式那样，首先是“华丽的舞蹈场面”，而非悲剧，其中机关布景、奇妙仙境、翩跹舞蹈占重要地位。拉摩则比吕里有过之而无不及。科雷①说：“所有和他一起共事的人都不得不

① 科雷，法国歌曲作者和戏剧作者（1709—1783），生卒于巴黎，曾为法兰西喜歌剧院写了好几部喜歌剧佳作。

扼杀自己的主题，将自己的诗歌改头换面，以供他分段插曲的需要。他非要别人这样做不可。”因而拉洛伊在他对拉摩所作的精辟研究中总结得一点也不错：这位音乐家真正的荣誉是建立在舞蹈和交响乐方面的作品上，从某种意义上来说，他可被视为柏辽兹和所有现代交响诗作曲家的一位先驱。

拉摩的风格受到他本人这种非常特殊的性格的影响。拉洛伊极其巧妙地将他的风格称为“分隔性的风格”。事实上，拉摩为适应他本人才能的需要，对音乐戏剧持有独特的观点，使他创作的每部歌剧都由大量的分隔的小曲组成，每个小曲各自形成一个整体，但常常又或多或少地与它的前后段连结起来。同时，他还在另一方面与吕里有相同之处，插舞的滥用造成他把乐句都剪切成一个模式的习惯，这些乐句为了追随舞蹈者的起、迄、上、下，就象插舞一样，形成了通常非常狭隘固定的小段，而又与邻近的小段非常清楚地各相分开。这一缺陷虽非贯彻始终，然而却屡见不鲜。这到底算不算是个缺点呢？不论怎么说，这是当时的一个时代特征。

人们可以看到，拉摩的音乐与我们今日相距多远！我们需化多大的努力才能欣赏它的这种美妙啊！然而这种美妙是真实的，在某些情况下，它是如此动人，以至我们一下子就能觉察得到。例如，在聆听《伊波里特与阿里奇耶》中泰塞的优美乐句“汹涌波涛的主人……”时，那种雄壮的气魄、深邃的韵律、高尚的优雅、动人的伤感，不由得令人深受感动。

拉摩晚年时自己曾说过：“日复一日，我愈来愈获得个中的情趣，但我力不从心，再也没有才气了。”或许，他总是情趣大于才气吧。无疑，这就是为什么拉摩如此谨慎地坚持遵循从吕里继承下来的音乐戏剧的观念。而正在此时，大众却已开始从中摆脱出来。歌剧的一个新时代已经来临，这种歌剧不象以前那样的

矫柔造作、学究气浓、精雕细琢，同时也较少“宫廷的场景”、“神灵的庆典”等场面；却是更为自由奔放、简明清晰，更加受人欢迎，具有更直接、更生动的激情。这是由于双重的影响，使歌剧发生了本质上的改变：一个是意大利歌剧的影响，一个是喜歌剧的影响。

第九章　十八世纪的法国喜歌剧和意大利诙谐歌剧

由于十八世纪初叶的歌剧单调而又矫饰，加之吕里去世之后伟大的作曲家青黄不接，因而喜歌剧得以在法国风行起来。

喜歌剧是一种源自民间的艺术体裁，它最早的观众是庙会上的群众。1595年建立了圣·日尔曼庙会剧院，从2月3日到耶稣受难日的一段时期内一直举行各种表演，并在圣－日尔曼－代－帕类教堂僧侣的支持下进行。圣·劳朗的庙会从8月到9月期间也有自己的剧院。1674年和1675年，有一个叫拉格里耶的人想到用木偶来进行小型的歌剧表演，人们把这些木偶称之为“拉格里耶的小怪物”或“歌剧小丑”。1678年，阿拉和莫里斯·旺代白格与一群真正的演员一起，登台表演了一部歌舞混合的戏剧《爱情与魔术的力量》。这时，吕里通过国王的一条命令禁止他们歌唱，限制他们的乐队只准用四把小提琴和一支双簧管。另一方面，法兰西喜剧院也反对他们上演喜剧或闹剧。为了克服这重重困难，庙会的演员们决定创作不开口的戏剧。然而这种哑剧在演出时却不时地被歌声所打断，但这歌声不是演员们唱出的，而是来自于观众：大型的告示牌从剧场幕前的楼顶上降下，上面用粗体大字写着歌词并注明一首熟悉的曲调。在这同时乐队开始演奏这些曲调的过门，欢腾起来的观众就在做着手势的演员们面前，齐声歌唱起来。1716年，在圣·劳朗庙会拥有剧院特权的卡特琳·

旺代白格终于被获准上演歌唱、舞蹈和交响乐混合的戏剧。不久，人们就称这种体裁为喜歌剧。

直到那时，喜歌剧还几乎只是一种兼有对白和歌唱的喜剧或闹剧：总之音乐在其中只占一个极其有限的地位。

这类作品的整个价值之优劣取决于写作朗诵词或歌词的脚本作者的智慧。当时的这些作者名叫勒萨齐、比龙或称巴纳德（1674—1765）。

最早的喜歌剧音乐是由下列内容组成的：

1.流行的著名歌剧选曲（主要是吕里的作品），配上新的歌词。

2.“滑稽歌舞剧”，就是一些通俗的民间曲调，而往往非常古老。人们根据它们的性质来选定（按最初版本中副歌的第一诗句或第一个对句），它们的曲目极其丰富，足以适应各种需要：有温柔的、欢乐的、忧郁的、讽刺的，包括各种性格、各种节奏，可供作者充分的选择，适于无穷无尽的新的意图。作者在写这些诗句时，对于将要演唱的曲调，早已胸有成竹，心中有数了。

3.“新曲调”用作独唱、独舞或合唱，一般表演到此即告结束。

最早为庙会音乐写作的音乐家是让·克劳德·吉利耶（1667—1737）和让·约瑟夫·穆莱(1682—1738)。

让·克劳德·吉利耶最初在1690—1715年期间是一位由法兰西喜剧院任命的作曲家之一。他在那里为勒尼亚①和当古②的作品谱写音乐。因此我们从这些戏剧中也看见了从莫里哀以后保留下来的传统。这里，音乐的魅力与喜剧性的幻想色彩是紧相结合

① 勒尼亚（1656—1709），法国喜剧诗人。

② 当古（1661—1725），著名法国戏剧作者，被视为莫里哀的最佳继承者之一。

的。有时，法兰西喜剧院的演出无论在演出的方法上，还是声调、总体形象以及作品表演的风格上都与庙会上的演剧无甚差别。

1715年，吉利耶转而为歌剧院工作直到1737年去世为止。他具有创作优美曲调的才华。

1718年，让·约瑟夫·穆莱开始在意大利喜剧院工作直到1738年去世。意大利喜剧院最常演出的那些作品，虽然没有标明性质，实际上在各方面都与庙会的喜歌剧极为相似。

穆莱被誉为“格拉斯①女神的音乐家”，看来他对于同时代人的赞扬是当之无愧的。

但是从音乐的角度来看，喜歌剧这种体裁仍然是微不足道的。为了寻求完美发展的道路，还应当按照意大利的模式来教育法国的作曲家。

* * * * * * *

就在法国喜歌剧从庙会的公众剧院中产生的时期，意大利诙谐歌剧则自大型歌剧、正歌剧中诞生了。

最早的意大利歌剧是音乐悲剧，但其中有时也包括一些喜剧性的片段。正是这些喜剧性的片段经过独立和发展后成为诙谐歌剧。这种体裁最初作为正歌剧幕间的穿插表演，后来取得了完全独立的地位。

我们已经指出过诙谐歌剧最早的尝试是1637年左右在罗马的巴贝里尼剧院的几次试验演出。

从1657到1662年，在基约·卡罗德·梅迪西红衣主教的支持下，在佛罗伦萨建立了一所剧院，即“花园剧院”。音乐喜剧立刻就在那里取得了重要的地位。那里上演的最著名的作品：《古洛尼奥尔高等法官》(1657年)是一部兼有城乡风味、雅俗共赏的

① 希腊神话中赐人美丽与欢乐的三女神。

戏剧，由雅哥波·默拉尼用托斯岗方言写成。人们可以从剧中听到许多动人的曲调，有宛如正歌剧中那种非常高雅的旋律，也有明朗、欢乐和民间风味的片段，每一幕都用一段重唱来结束。

1662年红衣主教去世后，剧院就关闭了。那不勒斯继承了佛罗伦萨的歌剧事业。斯特拉台拉（1645—1682）和弗朗契斯哥·浦罗万沙尔（1610—1704）是这种尚在探索道路的体裁的倡导者。由于亚历山大·斯卡拉蒂（1659—1725）和他的学生弗朗契斯哥·杜朗特（1684—1755）和雷奥那多芬奇的功劳，意大利诙谐歌剧终于确立了。这种歌剧也就此大受欢迎。佩戈莱西（1710—1736）以他那著名的《女管家》（1733）赢得了辉煌的成功。

诙谐歌剧在威尼斯如同在那不勒斯一样，由于巴尔达芮·卡鲁毕（1706—1784）的关系，也很快获得了成功的发展。

诙谐歌剧包括一首通常较短的序曲，许多形式多样的咏叹调（如歌的，如话的，如琴声的，富有特性的，勇敢的）以及比正歌剧中更为轻松、更为活跃、并更接近于口语的朗诵调。但是在任何情况下，意大利诙谐歌剧都不允许出现象法国喜歌剧中的那种纯粹的“说白”。对于意大利人来说，歌剧中音乐的连续性是获得他们喜爱的一个不可缺少的条件。当他们来到法国时，就象其他所有的外国人一样感到非常震惊，他们一刻也忍受不了那种连篇大段的说白与歌唱，而法国人对这种说说唱唱的喜歌剧竟然如此津津有味。

诙谐歌剧的主题都是现实性的，取材于市民和农民的现实生活。歌剧的情节一般都不太复杂，剧情仅在二、三个人物之间展开。《女管家》这部歌剧只要一个男歌唱演员、一个女歌唱演员和一个不说话的角色来表演。

诙谐歌剧的音乐并不都是新创作的，人们大量运用一种“旧调填词”的方法，即给一首早已熟悉的曲调配上新歌词。甚至于

往往一部诙谐歌剧从头至尾只不过是一部"什锦调"(Pasticcic)，也就是说，是由从各个不同作者的原有作品中模仿而来的一大套音乐曲调所组成。(Pasticcio的原义是指肉食店里用各种肉混合制成的什锦肉馅。)但别忘了艺术创作权的私有观念和把音乐创作的动机认为是个人的创造的想法几乎仅仅到了十九世纪才形成，至少在当时，不论在观众或艺术家的心目中都是无足轻重的。

意大利诙谐歌剧的音乐具有不可否认的优点：富有活力，生活气息浓厚，色彩丰富，变化多端。它非常出色地表现了"舞台性"，强调面部表情、手势和姿势以及各种人物的活动；重视喜剧性的声调变化；用歌唱或乐队作出千百种的风趣而诗意的模仿，引人入胜（胆小鬼的心跳、双腿颤抖、铁匠打铁的锤击声、泉水的淙淙及百鸟的婉转，等等，等等。）

当意大利诙谐歌剧一旦深入法国以后，必将对于我们的喜歌剧产生巨大的影响。在那以前，喜歌剧还禁锢在"滑稽歌舞剧"传统的狭隘天地里。

* * * * * * *

1746年10月4日在巴黎的"意大利喜剧院"上演了佩戈莱西的《女管家》。当时这部新的戏剧几乎没有引起人注意。但是到1752年8月1日当它由邦比尼的意大利剧团在法国歌剧院再度上演时却大为成功，引起了热烈的反响。接着在以后的几个月中，由同一个剧团演出的另外几部诙谐歌剧也受到了观众们同样热情的欢迎。

于是就揭开了一场被人称为"丑角戏之战"的著名论战。

法国音乐的拥护者和意大利音乐的拥护者都以一股闻所未闻的热情投入了这场争论。每一次演出都是一场战役。路易十五和

蓬巴杜[①]夫人支持吕里和拉摩派，而皇后则赞同意大利派。法国音乐的信徒们聚集在国王的包厢附近，意大利音乐的信奉者则云集在皇后的包厢旁边。从“国王的一角”到“皇后的一角”，人们在一片挖苦嘲笑甚至辱骂声中不停地交锋。当时所有的文人墨客都参加了论战。格里姆、狄德罗、(德霍尔巴赫和卢梭支持意大利派，而拉摩、佛莱隆、劳齐耶神父则站在法国派一边。在这场如此激烈的争论中最重大的事件就是J.J.卢梭的《论法国音乐的一封信》，这封信激起了歌剧院“交响曲作家们”的勃然大怒，他们焚烧了作者的模拟人像。

“我认为”卢梭说道，“我们的语言既不适宜做诗，更丝毫不宜配乐……。正巧相反，在我看来，法兰西语言是一种属于哲学家的和圣哲的语言。”法国人创造了一种追求“噪音”的复杂的“深奥音乐”，来代替他们的语言中不可能具备的旋律他们只注意呆板的对位法，累赘的复调性，并且“随便地用男次中音和持续的男低音齐声演唱朗诵调”。可是，即使他们写了过多声部的过于紧密的重唱，他们的和声仍然是贫乏无味的。吕里就在他的《阿尔密德》中最动人心的地方，也没能找到一个富有表现力的转调手法，他认为只有用“完全终止”才能表现出最强烈的感情。

卢梭还谴责法国人时刻变换节拍，没有严格的节奏，事实上这正是他们的朗诵调体系造成的结果。

卢梭说，对于轻响变化，法国人只懂得弱和强，“其它一些字眼．强而不急(rinforzando)，柔和 (dolce)，活泼 (risoluto)，雅致(con gusto)，生气勃勃 (spiritoso)，持续 (sos-

① 蓬巴杜侯爵夫人，法王路易十五的情妇（参与国家的许多内外事务），对于当时的法王和政府起了不良的影响，她又以文艺的保护人自居，拢络了当时许多文艺界的知名人物。

tenuto)，兴奋(con brio)等在我们的语言中甚至找不到同义词。在这里‘表情’这个字是毫无意义的。”

“意大利语的倒装法对于优美的旋律来说，远比我们推理式的语序有利得多。同时，当说话的意义在长久的持续后，如果就在动词上同乐句和弦进行的终止一起解决，这就会使乐句的发展更为自然，更为生动。而我们的语言则不然，它是逐步地发展，因而减弱了心理上的期望，或者只能逐步地获得满足；但是对于听觉要求来说却与之相反，它愈来愈迫切，直至乐句的结束。”

卢梭也不满那些只知道直着嗓子叫的法国歌唱家。

相反，“意大利语言的柔美”对于配旋律是很有利的。意大利人“在转调手法上还勇于大胆创新，这在音乐表现上更增添了一种活力。”在他们最慢的乐章中也能感觉到极其准确的节拍。另外，通过变化多端的节奏，他们的音乐还能表达各种“我们甚至难以想象的”特性。在意大利音乐中，一切都服从于旋律，而不是空洞的理论。法国人推崇的是“这种富有条理的、刻板的、但没有才气、没有创新的音乐，这就是在巴黎被称为最好的‘纸上音乐’，实际上它充其量也不过好在写作上，而不是在表演上”。

最后，卢梭并不只是限于对法国学派的抨击而已，他还明确地指出确立一种真正的民族歌剧应当遵循的道路，必须通过形成一种与本民族语言特征相一致的音乐性的朗诵，他这样说：“很明显，最好的朗诵调(不管是哪种语言，如果它具备必要的条件)应当是最接近于口语的。如果有一种朗诵调是那样地接近口语，同时还保持着与它相适宜的和声，并且在听觉上或心理上都难分辨，我们就可以大胆地宣布，这就是达到了至高的境地，没有能比它更好的朗诵调了。现在让我们按这个标准来检验一下法国人所称的朗诵调：请你告诉我，在这种朗诵调与我们的朗诵之间

你能够找到什么联系？你怎么能设想法国语言——其语调是如此划一，如此单调，如此平庸，如此缺乏歌唱性——能用这种朗诵调中喧闹刺耳的音调来很好表达，又怎么设想口语中柔和的语调变化与这些强烈而突出的声音之间会有何种联系？更有甚者，构成我们这部分音乐的无休止的叫喊竟比咏叹调还要多？非常明显，能与法国语言相适应的最好的朗诵调，应当是完全与目前正在应用的那种朗诵调截然相反。声调应当在非常小的幅度里变化，既不太高也不太低，很少有强音，更不能有巨响声，也不能有喊叫声；尤其不能象歌唱那样。各音符的时值和音级尽量要均匀。一句话，如果有一种真正的法国朗诵调的话，那只能够在与吕里和他的继承者截然相反的道路上找到。对于那些如此固步自封，自高自大，不愿意感受和喜爱真理的法国作曲家们，肯定不会这么早就去探索这条新的道路，也可能他们永远不会发现它。”我们很奇怪地看到卢梭早在一百多年前就那么精辟地预言并指出了克劳德·德彪西在我们的音乐性的朗诵中进行的改革。

这封《论法国音乐的信》虽然不可否认地有言辞过激之处，但是它对法国歌剧与意大利歌剧之间的区别作出了大量正确的评注。然而卢梭却避而不谈意大利艺术上的缺点，即那种过于追求肉欲之感而缺乏灵魂之美地炫耀技巧，专心一意于感官上的效果。

不管怎样，法国人在自由、灵活特别是在速度及和声上的变化多端等各方面，有许多地方值得向意大利人学习，这是毫无疑问的。

《女管家》一举成功之后，法国派的拥护者们企图利用不久前刚在蓬巴杜夫人剧院上演的蒙东维也的新作品《第东与清晨》来大造声势。但这部平庸的作品是片刻也不能与佩戈莱西的那部小喜剧相抗衡的。就在这时，卢梭本人以作曲家的身份投入论

战，并以此要表明在摸仿意大利人方面能做些什么。他于1752年写了一出田园剧《乡村卜者》，当年在“皇家歌剧院”上演，深受欢迎。

卢梭意欲模仿意大利音乐。但是不管怎样，他很少脱离法国的传统：在他的音乐中，无论在歌曲的分段上，还是在一些取自舞蹈的节奏上，都还有某种生硬的感觉，在那朴实、富有乡野风味的外表下，多少带有些矫饰的典雅高贵；表情虽然是诗意的，但不免有一些枯燥。有时，特别在和声中有些粗陋的写法令人感到作品是出之于一位音乐修养十分浅薄的人之手。格鲁克后来对他的学生萨里耶里谈起时，对此并不显得十分宽容，他说：“我的朋友，我们在写作上不一样，我们也许错了。”（关于格鲁克和卢梭的关系，可参阅本书第十章——译注）

* * * * * * *

从1752年起，法国喜歌剧院终于正式建立，并繁荣兴旺了很长一段时期，剧院最初由让·莫乃领导，让·莫乃取得了一些人的合作，如画家F·布歇，舞蹈设计家诺维尔，诗人法伐尔和瓦代以及音乐家多凡尔涅。

“喜歌剧院”取得了越来越大的成功，特别是在1762年与“意大利喜剧院”（1719年成立）合并后，后者过去曾经常上演穿插着音乐的喜剧。

在意大利诙谐歌剧的影响下，喜歌剧逐步废弃了“滑稽歌舞剧”的形式，只允许用“新曲调”，更加重视乐队、二重唱和各种重唱曲。由于注重感情的表达和描绘，喜歌剧变得更富有音乐性，更丰富多彩了。过去那种曾风行长久的纯幻想式的神话题材只占很少的地位，而大多数的主题都取材于人们熟悉的市民、工人和农民的现实生活。可是剧中仍保持让“说白”与音乐并存，经过几次毫无结果的试验以后才决定完全不采用持续的音乐和朗

诵调来代替“说白”的体系。在此以前曾有好几位作曲家试图通过模仿意大利人而把这一体系引入法国。

瓦代和多凡尔涅（1753年）的喜歌剧《物物交换者》在我们刚才所说的意义上标志着喜歌剧已经有了一定的进步。

我们注意到，在这部作品中朗诵调是按意大利的方式而应用的，但是“法国歌剧院”由于看到《物物交换者》所取得的持久的巨大的成功而震惊了，它害怕竞争失败，终于从1766年起禁止在“喜歌剧院”上演连贯性音乐，诸如《物物交换者》之类的作品。法国“喜歌剧院”中最典型的特点之一就此明确地固定下来。“说白”重新获得了一切权利，唯有它才被允许存在，朗诵调被排除在外。

1752年以后为“喜歌剧院”写作的几位主要作家是：拉保德，小丑剧《画童、情人和敌手》（1758）的作者；加维尼，十八世纪的一位著名提琴家，他的作品《未婚夫》（1760）第三幕中的一首浪漫曲曾广为流行；拉卢埃特（1731—1792），是歌唱家和作曲家，作为一个倒了嗓的男高音特别擅长扮演大法官、长老、保护人之类的角色，在他的《灰姑娘》（1759）一剧中特别具有一些优美的篇章；布莱士，他根据法伐尔和法伐尔夫人的文学作品编配成动人的乡村音乐，喜歌剧《安奈特和吕班》（1762）仍然混合着“滑稽歌舞剧”、歌剧咏叹调的“填词歌曲”以及“新曲调”；那波里人杜尼（1709—1775）在他本国意大利获得极大的声誉之后，特别是在当时巴玛城的非常法国化的宫廷中获得了成功，他于1757年到巴黎定居，在此首先上演了《爱上了他的模特儿的画家》（1757），他的《两个猎人和卖奶女人》一剧（1763）获得了更大的成功；蒙西尼（1729—1817），《玫瑰花和可乐果》（1764）和《背叛者》（1769）的作者，在独创、新颖和纯朴的灵感上，甚至也可以说必要时在感情的强度上，都超过了

他当时的先行者。尽管他所运用的方法是简单，甚至几乎是贫乏的，尽管他在音乐的技巧上有很大欠缺，蒙西尼的名字在法国音乐史上依然保有他的一席地位。他定了一个新的音：早在那时，他就预示了从喜歌剧向抒情戏剧的转变，但这一转变直到后来十九世纪下半叶才得以完成。我们不应忘记，“流泪的喜剧”的创始者之一塞但纳，他从1761年起就是蒙西尼的特邀协作者。

费里多尔和蒙西尼一样，也是一位法国第一批优秀喜歌剧作者。他1726年生于德楼，1795年去世，出身于一个古老的音乐世家达尼刚族，是当年路易十三或路易十四授予了他的一位祖先费里多尔这个称号。佛朗梭瓦－安德烈·达尼刚·费里多尔在青年时代就致力于音乐，可是后来却特别醉心于国际象棋并成为世界上首屈一指的国际象棋手。直到三十三岁时，他才着手为“喜歌剧院”创作，并在那里的十年中获得巨大的成功。从1770年起他便消声匿迹了，直到1773年才又重新在巴黎露面。但是自那时起他的创作大大减少了。他最著名的作品是：《补鞋匠勃莱士》（1759），《园丁和他的老爷》（1761），《马蹄铁匠》(1761)，《汤姆·琼斯》(1765)，这部作品中包括一个很完整的四重奏和七重奏。费里多尔的和声比蒙西尼丰富得多，他的作品发展得更好。他娴熟地运用了乐队的各种表现手法。他已经受到最早的德国交响乐作曲家的影响。他的作品的艺术价值在于旋律线条的雄健宽广，节奏上的生动有力以及构思的新颖独创和富于描绘的色彩。

最后，应该提到的是这一学派的理论家格雷特里（1741—1813），《音乐论文集》一书的作者（根据公共教育委员会的决定，这本书于1797年出版，共分三册）。这本书虽然是漫谈性的，但却思想丰富，非常自然，才华横溢。伏尔泰曾略带讽刺地对他说过：“你是位音乐家，倒也颇有风趣！”在他的《论文集》

中，格雷特里既向我们叙述了他的生平，又阐述了他的理论。他1741年生于列日（比利时），六岁时就爱上了音乐。一个上演佩戈莱西戏剧的剧团启发了他对音乐的兴趣。他用意大利语学习演唱并且获得了惊人的成绩。十八岁时，他到意大利去，脑海里翻腾着音乐。他还未认真学过和声学和对位法就开始创作了（他从来也不认真学这些，人们说他的音乐是“在低音部和第一小提琴声部之间可以让四马并驾的马车通行。”可见其结构是多么松散）。后来他又回到巴黎。拉摩的作品使他感到讨厌，但是他狂热地喜爱法兰西剧院和当时的一些名演员，他说：“他们的朗诵使我感到是唯一适合的指南，也是唯一能够指导我实现自己目标的方法。”他请教了克莱隆小姐①，并且用音乐记下“她的语调、音程和重音”。狄德罗鼓励他坚持走这条道路。总之，他重新采用了吕里的原则，并且直接为格鲁克奠定了基础。他发表了《休伦人》（1768）；《路西勒》（1769），其中有他的著名四重唱《何处比家好？》；《逼真的画像》（1769）；《假魔术》（1775）；《狮心王理查》（1784）。他生前享受了种种荣誉：他受到法兰西研究院的聘请，并且是法兰西荣誉院最早的荣誉勋位获得者之一。1813年，他死于蒙特莫朗西的卢梭的乡间别墅，这是他生前买下的。

格雷特里在音乐艺术上的见解虽然有时有些含混，但却非常丰富。关于标题性的序曲、关于说明心理状况的幕间曲、关于用声音来描绘感情和性格以及关于准确分析素材和方法等等，他都有精辟的见解。

他梦寐以求的一种音乐悲剧是用口语来作对白和乐队不露面，渴求一种群众性的戏剧、民族性的表演。他希望在初等教育

① 克莱隆小姐（1723—1803），法国著名的悲剧女演员，尤以演伏尔泰的剧作更为成功，舞台生涯数十年，盛誉不衰。

中教授歌唱。

他甚至越过了纯粹的法国艺术，放眼于国外音乐：正因如此他热心崇拜海顿。的确，他对于纯音乐的既无目标又无自由的发展感到很吃惊，他渴望解放交响乐并预先为交响诗定下轮廓。

但到了晚年，他对某些创新多少感到有点害怕，他当时曾写道："在我们之后将会变得什么样子？在我心目中看到了一个可爱的人物，他富有旋律的本能，他的头脑，特别是他的心灵充满了乐感，但并不敢于违反今天所有音乐家们所共知的戏剧性的规则，他使我们朝气蓬勃的年轻音乐家的一部分和声财富与最优美的天性结合起来。我伸着双臂迎候这个理想中的人物，我这种迫切之心比之于阿伯拉罕的孩子渴望救世主弥赛亚到来的心情更为坚定，他那真诚而有力的音调节拍将使我的晚年重新焕发青春。"

罗曼·罗兰说："我们现在知道这位音乐中的救世主是谁；格雷特里当时衷心地祈求他到来，但却没有料想到他已经到来了。这位救世主曾经活在世上，不久前又刚去世，离他也并不太远。这个人就是莫扎特，可莫扎特的名字在格雷特里的《论文集》中一次也没有出现过。"而十八世纪的法国喜歌剧不也已预示了莫扎特的风格吗？这里有时已经出现了他的优雅、朴实、悠闲、自然，但是缺乏他的完美和他整个的深度。

格雷特里的艺术虽然从严格的音乐观点来看，有时稍嫌纤弱和贫乏，但是直到今天，我们依然会被他所揭示的那种细腻和沁人肺腑的感情所感动。他的作品流露出诗人的才华，有好几处几乎已有浪漫派诗人的风格了。

喜歌剧受到时代精神的影响，在十八世纪末发展得非常快。它变得更为严肃，在感染人心、焕发精神和感化道德等方面成份不断地增长。喜歌剧中包含的喜剧性质部分越来越少，有时甚至陷入伤感的情调之中。

1780年重新兴起了“滑稽歌舞剧”，它后来很快被称为“喜剧滑稽歌舞剧”，以区别于喜歌剧的体裁。这种体裁深为群众所喜闻乐见。

然而格鲁克的统治时期已经到来。大量的意大利作曲家来到巴黎定居，由于感到想要打开巴黎歌剧院的大门的努力是徒劳的，就转向喜歌剧。他们是毕扬基，帕拉蒂，布鲁尼，还有许多其他人。在十八世纪末的喜歌剧作者中，他们不是最优秀的，他们的水平还差得很远。在这里值得提及的是生于弗莱斯达（巴拉弟那）的一个德国人舒华兹安多，人们叫他做玛梯尼。他1783年发表了《老爷的权力》，1800年发表了《阿纳持和鲁班》。他的一首按弗劳里安的歌词所写的浪漫曲一直在流传。另一位是法国人达拉耶克（1758—1809），他在28岁时已写下了61首戏剧性的作品，其中值得一提的有《阿道夫与克拉拉》（1799），《待售的房子》（1800），特别是《尼娜或情痴》（1786）。

在法国，从十八世纪后半叶起，喜歌剧的成功对于歌剧风格产生了很大的影响：它使群众习惯于非常易懂、非常质朴、非常通俗的音乐，改变了吕里和拉摩作品中那种非常庄严非常深奥的倾向。在这个意义上可以说喜歌剧为格鲁克铺平了道路。在格鲁克的改革中，有一部分就是使音乐悲剧更朴素、更通俗；但是另一方面，从某些观点看来喜歌剧却给法国音乐带来了不良的影响，因为它极大地削弱了音乐在戏剧中的地位，使它降低到最低的限度，几乎永远只用一种最初浅的技巧，并且往往在抒情的部分不允许真情实感流露，这样它势必使群众和作曲家与艺术中一切真正伟大的东西相脱离，它必然传播着一种肤浅的喜剧趣味，它必然促使意大利音乐于1830年左右在法国获得成功因而使法国的音乐在回复到民族的传统和真实的艺术方面的进程整整推迟了四十来年。

第十章　从格鲁克到梅于尔

克里斯朵夫·威里巴尔德·格鲁克1714年7月2日生于离波希米亚边境不远的魏登旺。他是洛勃维茨亲王的猎场看守人之子。他的童年生活非常艰苦，经常冒着冬天的雨雪和寒风，赤着双脚穿越森林，但是这种近乎野蛮人的生活却并没有损坏他健壮的体质。他在科莫陶耶稣会的学校里作为合唱团的儿童学习音乐，在那里学习歌唱、古钢琴、风琴和小提琴等课程。他最初在布拉格作为一个小提琴手和流动歌手谋生，后来在切诺科斯基方济会神父的指导下成为一名出色的大提琴手。1736年他来到维也纳，正是在那里，在洛勃维茨亲王举行的一次晚会上，受到了伦巴第的王子梅尔基的重视。梅尔基王子把他带到米兰。在那里的四年中，格鲁克一直从萨玛蒂尼为师，后者在交响乐和弦乐四重奏方面是海顿的先躯者之一。此后在1741年，他开始从事戏剧创作，他的《阿尔泰赛斯》就获得巨大的成功。继这第一部作品之后，他又写下了大量其他的作品，但是我们只保存了一些零星的咏叹调，因为那时在意大利没有刻印歌剧总谱的习惯；因为歌剧更新是如此频繁，以致人们无法考虑要刻印总谱。

应当回顾一下当时的意大利歌剧的状况。“唱女高音的男歌手”在歌剧里占主导地位，作曲家和剧团团长都得受他绮思幻想的古怪念头的支配。他总是要求担任“讨人喜欢”的角色；让男高音扮演长者、奸细和暴君（至于男低音，则被发落在喜歌剧里

使用）。他只乐于扮演多情的英雄；一切都出于他的一时高兴！他第一场出场时非骑在马上不可，或者喜欢出场时先从高山上下来。他一会儿宣称，如果头上没有一根羽毛饰的话，要他唱歌是绝对不可能的；一会儿又拒绝在剧终时作死去的表演。他那种难以想象的怪癖往往就是法令。他经常要剧作者修改脚本，又经常要作曲家修改音乐，而且都得顺从着他。歌唱的优美是当时唯一的艺术准则，戏剧的真实性丝毫不被当作一回事。“女主角”登台时后面总是跟着她的年轻侍从，他总是片刻不离她的裙侧，即使在最悲伤的时刻也如此。当“唱女高音的男歌手”一旦结束他的歌曲时，就留在台上吃他的桔子或喝西班牙酒，毫不倾听同台演员的接话，也丝毫没有感到表演还在进行的样子。至于观众们，他们在玩牌，或在包厢中吃冰淇淋，他们完全不看台上的表演，只是当一些喜欢的曲子或红角上演时才看一下舞台。试想，同这样的艺术家和这样的观众相吻合的音乐该是什么个样子了。

1745年，当时已成名的格鲁克应邀去伦敦。途经巴黎时，他听了拉摩的作品。当他抵达英国时正值亨德尔成就辉煌之时。格鲁克上演了两部歌剧《巨人之崩溃》和《阿塔梅尼》（1746）。在这些歌剧里，他选用了以前作品中最好的曲调，并且配上了新的歌词。这是一种非常流行的做法，没有一个意大利作曲家肯放过这样的机会，即不把他那开头就受到观众热烈欢迎的作品放在其他各个作品里随意重新使用，并用于千百种新的用途。但是格鲁克并没有得到很大的成功，这倒给他一个很有教益的反省机会。他该感觉到戏剧演出并不是音乐会，而同样的音乐也不能够一成不变地应用到所有的场合中去。但是，虽然他认识到意大利艺术的那种无聊的特点，他却仍旧长期地继续发展下去。

他离开伦敦后，1746年在维也纳公演了《赛米拉密德》。从那时起，他就往返生活于意大利和奥地利两地。他在各个舞台上

公演了大量的意大利风格的歌剧，获得了巨大的成功，这些作品是：《艾乔》（1750），《 获托的仁慈 》（1752），《雷齐奈西》（1754），《卡米洛凯旋》（1754），《 舞 》（1755），《安弟古诺》（1756），《牧人》（1756），《唐·璜》（芭蕾舞，1761），他也用勒萨齐、法伐尔、伐德、唐古的法文文本为奥地利的宫廷写作小型喜歌剧。这些文本在巴黎曾由其他音乐家谱成音乐，它们是：《梅兰岛》（1758），《假仆》（1758），《迷魂树》（1759），《被围的西泰岛》（1759），《改过自省的醉鬼》（1760），《受骗的法官》（1761）和《意外的遭遇》或称《麦加的朝圣者》（1764）。

格鲁克已在尝试用这种“法国风格”来创作。后来，在他写作大型音乐悲剧时就用了其中那些最好的素材。

1750年9月15日，格鲁克与玛丽安纳·佩吉结了婚。他对她爱慕已久，但是必须等到她父亲故世后才能结婚，因为他反对这门亲事。

从1754年起，格鲁克在宫廷戏剧总管杜拉佐伯爵领导下的维也纳歌剧院担任乐长，薪俸是2000弗罗林（1754年同年，他已获教皇授予的金靴骑士的称号）。正是这位杜拉佐写信给法伐尔要他写作喜歌剧剧本，以供格鲁克配置音乐。关于此事究竟是杜拉佐还是格鲁克的主张？是不是格鲁克已经准备到法国去了？

格鲁克的事业之所以有所成就，是因为他遇见了一位卓越的人物，受到他那种崭新的歌剧思想的影响。这个人就是拉尼埃罗·达·卡萨皮齐，1714年生于利芙纳，1795年卒于拿不勒斯，他曾经住在巴黎，出版过诗人梅达斯达斯的作品。梅达斯达斯[①]是意大利作曲家们，特别是格鲁克的歌剧脚本的主要供应者。这位梅达

① 意大利著名诗人（1698-1782）。

斯达斯的风格是：柔和、优雅、迷人，戏剧场面的处理很为巧妙。但是他缺乏力量、热情和宏伟的气魄，他滥用华丽的词藻，常常流于矫揉造作和平淡乏味。

卡萨皮齐1761年来到维也纳，在这里认识了格鲁克，他们一起合作的作品《奥尔菲和埃丽帝契》很快就诞生了，在1762年10月5日上演，那时格鲁克已48岁。奥尔菲的角色委托当时一位最著名的女高音加达妮担任，她非常愿意严格地遵循作者的思想，并按照作品中本身写就的简朴的音乐风格来演唱。另外，格鲁克和卡萨皮齐还在排练中事先说服乐队和演员们很好配合。最初观众很惊讶，因为他们很清楚地感觉到在音乐戏剧上发生了革命。戏剧的效果先于一切，音乐只是一种手段，而并不是目的：不再有花腔了，完全没有歌唱者的炫耀技巧。

这种改革的一切功劳要归之于卡萨皮齐。至少，请看他自己对这个问题在好几年以后所写的话："我不是音乐家，但是我对朗诵作了大量的研究。人们都认为我有朗诵的才能，能把诗句朗诵得非常之好，特别是悲剧，尤其是我自己写的。二十五年前，我就想到，唯一能适合戏剧性诗句，特别是对白和我们称之为'有表演的咏叹调'的音乐，就是那种更接近于生动、有力的'自然朗诵'的音乐。朗诵本身就是一种不完全的音乐，如果我们已经具有足够数量的符号来标出人们在朗诵时所发出的那么多的声调，那么多的音调变化，各种嘹亮的声音，柔和的声调……变化无穷的微妙音色，那么我们就可以把朗诵本来的面貌记录下来。1761年我到达维也纳时满脑子这种想法。一年以后，杜拉佐伯爵，当时是皇家宫廷演出的总管，现在是驻威尼斯大使（我曾为他朗诵过我的《奥尔菲》），鼓励我上演《奥尔菲》。我很赞同，只要音乐按照我的意愿来创作。他把格鲁克给我请来，格鲁克对我说他会竭尽全力帮助我……。我向他诵读了

我的《奥尔菲》，并对他反复多次朗诵了几个片断，还向他指明我在朗诵时声调的一些细微变化，延留、放慢、加快，声音有时加重，有时减弱，有时一带而过，这些我都希望他能运用到作品中去。同时我也请他删除过门、即兴发挥、插段和一切在我们的音乐中表现出来的哥特式的和粗野的、荒唐怪诞的东西。格鲁克先生赞同我的观点。”此外，格鲁克本人也在1773年写道：“……如果我同意把这种新的意大利歌剧体裁的创造（它的成功已证明了这一尝试的正确性）归功于我自己的话，我将更多地遣责自己。这方面主要的功绩应当归之于卡萨皮齐先生。”因此，格鲁克可能不是他的这种戏剧体系的发明者，仅仅是一位有见识的、聪明的艺术家，善于巧妙地运用别人的思想！但是，我们要看到，这些所谓的新思想，仅仅是早已由佛罗伦萨人提出和发展，后来又由吕里、拉摩和格莱特里所继承下来的那些原则。格鲁克的功绩当然不是发现了它们，这更不是卡萨皮齐的功绩：只是格鲁克对这些思想进行了尝试，并且在新的运用上取得了令人赞赏的成就。

然而格鲁克在创作《克雷利亚之胜利》（1763）和《台莱玛科》（1765）时仍旧回到意大利的方式上，但是他极想在巴黎出名；他满心以为他的新方法必将受到欢迎，特别为法国人所欢迎。杜拉佐伯爵积极设法让《奥尔菲》的总谱在巴黎刻印，然而却没有出售。1764年格鲁克亲自到法国作了一次旅行。

1767年12月16日，在维也纳上演了格鲁克和卡萨皮齐合作的第二部作品《阿尔契斯特》。这一次，两位作者似乎有意使观众的热诚落空。他们选择了一个非常悲伤的主题，它是真实的，但是缺乏连贯的情趣，也没有情节。这是一部从头至尾都是同样情景和同样感情的戏剧。这第二部歌剧引起了很大的争论。格鲁克的一位拥护者说：“我是在一个奇妙的境域里：一部正歌剧竟没

有男声的女高音；一场音乐没有元音的花腔，或者更确切地说没有喉声的炫耀，一首意大利诗竟然没有浮夸与嬉谑；这就是刚刚重新开放的宫廷剧院的三大奇迹。”

1769年当《阿尔契斯特》刻印好后，格鲁克在这部作品的前面写上了一段“致托斯岗大公爵的献词”，这是一部真正的宣言书，其中阐述和论证了他有关音乐戏剧的观点。

同年，格鲁克上演了《巴利德与艾伦纳》，但不太成功。这第三首总谱又是根据卡萨皮齐的脚本创作的，内容极美。这部作品连同“致勃拉岗斯公爵的献词”一起发表，后者是第二部宣言书。

格鲁克越来越想要在巴黎取得成功，这个意念日益困扰着他。在五年中间，他停止为维也纳创作，准备迎接新的战役。

一位法国驻维也纳大使馆馆员巴里·德·卢雷为他写了一部《奥里德的伊菲基尼》的脚本，模仿得很象拉辛的作品，同时他又主动向法兰西歌剧院的主管多凡尔纳推荐格鲁克：“这位非凡的人物”，他写道，“深信意大利人在他们的歌剧作曲中已经背离了真正的道路；法国戏剧的体裁才是一种真正的音乐戏剧。它之所以还未到达尽善至美的道路，与其说是因为音乐家的才能关系，不如说是由于诗人的责任。诗人们一点也不懂得音乐艺术的表现能力。他们在创作中喜欢理性过于感情，文雅过于激情和喜欢运用柔和而华丽的诗体而忽视风格与情景是否动人心弦。”这是第三部宣言书。多凡尔纳当然认识到格鲁克作为一个音乐家的价值。另外，他还预见到在法国公众面前公开发表这些原则是会收到很好效果的，他以最快的速度把巴里·德·卢雷的信发表在“法兰西信使报”上。

藉口对他的某些言过其实的赞颂提出声明，格鲁克随即投了一封很巧妙的信给这家刊物（1773年2月）：“虽然我从未向任

何剧院提供我的作品，我也不能对那封写给一位主管的信的作者，由于向你们“歌剧院”推荐我的《伊菲基尼》而表示不满。我承认如让它在巴黎公演，我将会感到很愉快，因为通过它的影响和通过著名的日内瓦人卢梭先生的帮助（我曾提请与他商酌）．我们将能一起寻求一种高尚的、富有情感的和自然的旋律，和一种与各种语言韵律和各民族的特征相一致的朗诵调，同时将能够确定一种方式，来创造出一种适合于所有民族的音乐，并且消除各民族的音乐间的可笑的差别。”（格鲁克以意大利人和法国人的调停者自居并且预先表示了听从伟大的批评家卢梭的意见，这一着简直是巧妙之至。）“这位伟大人物有关音乐的著作证明了他卓越的学识和准确的洞察力，深为我所敬仰。我一直深信，如果他能把他的措施运用于这种艺术实践中去的话，他定能起到古人所赋予音乐的那种不可思议的效果。我非常高兴在这里有机会公开表示对他来说是当之无愧的赞颂。”

《伊菲基尼》的第一幕送到了多凡尔纳那里，他回答说：“如果格鲁克爵士① 愿意为法兰西歌剧院提供6个这种戏剧的音乐创作的话，那是最好了，否则就根本不予上演。这样一部作品会把所有法国的旧歌剧扼杀。”这个评语是公正的，但这也是一种无限期地拖延交易的方式。于是格鲁克想到找玛丽－安东纳德②帮忙，请求她的庇护。她把格鲁克召到巴黎，并且不久之后，《伊菲基尼》就得到排练了。

格鲁克作了巨大的努力以使作品按照他的意图排演。他得与各种荒唐的传统和根深蒂固的坏习惯进行斗争。当时在演出过程中，戏剧演员和舞蹈演员总是化妆了一半，站在剧场后面，一有机会就跑出来看场内发生了什么，和倾听同行怎么唱歌，当

① 格鲁克曾在1756年在罗马接受金靴刺骑士的爵位。

② 玛丽－安东纳德，法国皇后，原奥国公主，是格鲁克以前的学生。

合唱队（直到1766年以前还一直是隐蔽着的）上台时，一边是男人，一边是女人，按年资排列，各就各位。男人们交叉着双臂，女人们则玩弄扇子，漠无表情地站着，直到剧终。乐队队员们戴着冬天的手套，在演出进行时大声地调音，各人都可随意离开，只有当被卢梭称作“伐木者”的指挥棒敲得地板咚咚响时，才收敛一些。格鲁克对所有的人都严加管束。

临到上演时，第一歌手病倒了。格鲁克要求推迟上演日期，可是事情是多么复杂啊！皇太子、妃子、公主们、皇亲贵族都早已约定出席观看，如要请他们再等几天，那是最失礼的事了。但是什么也阻止不了格鲁克，他终于到达了目的，一直到他的歌手恢复了健康，《伊菲基尼》才上演（1774年4月19日）。

从早上11点钟起剧院门口就排起了队。除了国王和巴丽[1]夫人外，宫廷全体成员下午5点钟就到了。序曲部分应观众要求又演奏了一次，但是乐曲的其余部分，尽管有玛丽-安东纳德的鼓掌，得到的反应较为冷漠。但从第二次上演以后，此剧一直获得巨大的成功。

接着人们排演了译成法文并经过修改的《奥尔菲》。这一回，《奥尔菲》的角色由男高音担任。在排练中已经引起了轰动：一些大人先生们拥入剧场，在戴着睡帽指挥乐队的格鲁克四周表示殷勤，他们在每场结束时争向格鲁克送上他的外衣或是假发。

1774年8月2日举行了首演，这个戏剧被捧上了天。J·J·卢梭热情地写道：“既然我们在两小时里可以得到这么大的享受，我觉得生命的存在是值得的。”但后来卢梭又与格鲁克失和，别人也不太清楚究竟为什么。

格鲁克达到了荣誉的顶点。玛丽-安东纳德保证给他6000金

[1] 路易十五的情妇，1789年大革命时也被送上断头台。

币的年金，他每创作一部新歌剧还给他外加6000个金币。奥国皇后玛丽·戴莱斯任命他为皇家宫廷作曲家，薪俸为2000弗罗林，并允许他自由地去巴黎演出他的作品。

1776年，译成法文并按照卢梭的指示修改的《阿尔契斯特》上演了，但最初得到了一场失败。格鲁克说："这部作品虽然失败了，但它是会使人喜爱的。《阿尔契斯特》不仅应在现在、在它刚问世时令人欢迎。对它说来丝毫没有时代的局限性，我可以肯定在二百年以后它同样是受欢迎的，只要法国语言丝毫不改变，我的理由是因为我把它的基础全都建筑在自然的本质上，自然永远也不会去屈从于一时的风尚。"

就在这时候，格鲁克的侄女在维也纳去世了，格鲁克一直象亲生女儿那样疼爱她，她唱歌唱得非常动听。她的死使格鲁克万分悲痛，他扔下《阿尔契斯特》动身到奥地利去。当他不在的时候，人们委托戈赛克修改第三幕，他为第三幕写了一个非常平庸的咏叹调：赫尔克里咏叹调。虽然这个戏剧逐渐地取得了成功，但是争论一直继续着：《伊菲基尼》的再度上演给争论提供了新的资料。拉阿帕① 和马蒙泰尔② 猛烈地攻击格鲁克，长期以来他们一直在寻找某个来自意大利的音乐家来与之对抗。1776年，他们最后决定通过那波里乐派的最著名的作曲家之一皮契尼来与《奥尔菲》的作者进行较量。

* * * * * * *

皮契尼（1728—1800）是历来最多产的歌剧作曲家之一，他曾专长于用那波里方言写作滑稽歌剧，并曾在罗马写过《塞克希纳》（或《好姑娘》），这使他获得广泛的声誉。这是

① 拉阿帕（1739—1803），法国诗人和文学评论家，并写有悲剧著作。

② 马蒙泰尔（1723—1799），法国文学家，作品涉及面甚广，风格颇能代表法国十八世纪当时的特征。

一个远不能与格鲁克匹敌的人，首先，即使他的音乐是迷人的，它也仍然既无力量，又少气魄；另外，皮契尼没有战斗的性格，他矮小瘦弱，面色苍白，总是疲惫不堪，文质彬彬，性情温柔，待人亲热，但易于激动，他感情冲动时无所顾忌。

他于十二月三十一日来到巴黎，几乎冻得要死。他连一句法语也不会说，马蒙泰尔不得不给他上课，替他把要谱成歌曲的那些诗句中的重音和音节标出来。皮契尼首先在“爱好者音乐会”上获得巨大成功，格鲁克的追随者乘机硬说他的音乐只是音乐会音乐，而不是戏剧音乐。就在这时（1777年），格鲁克的《阿尔米德》问世了，这是为了向舆论挑战，根据基诺尔的同名剧写成的，后者的那些由吕里配乐的诗句曾得到当时舆论界的一致称扬。在初演引起的一系列惊讶之后，接踵而来的是巨大的成功。第二年，皮契尼上演了一部《罗兰》；自从他到巴黎以来，他一直在酝酿此剧，观众也一直焦急地期待它的上演。首场演出的那一天，皮契尼已累得不成人样了，他的妻子和儿子为之而伤心，他和他们一起哭泣。新剧大受欢迎，但“两角之战”① 因而重又开始，并更加激烈。人们打算让这两个主将在同一主题上进行较量。格鲁克的《伊菲基尼在匐利德》于1779年首先上演，第一个让人听到他的作品，这使他占了很大优势，他早就知道能确保优势。格鲁克以前的作品还从未激起过如此热烈的反应。不幸的是，1779 年，一次巨大的失败，就是《回声和那喀索斯》演出的失败，使他深感痛苦，他病倒了，退居维也纳。1780年，法兰西歌剧院上演皮契尼的“阿底斯”，深受欢迎。接着，于1781年上演了他的《伊菲基尼在匐利德》。对格鲁克歌剧的回忆必然压倒他对手的作品，对第一幕和第二幕反应冷漠，第三幕比较成功。尤其引

① 即《丑角戏之战》，见第九章

人注目的是比拉德咏叹调，一首三重唱和一些合唱曲。但第二次演出时，主要女歌唱演员出场时，有点走调，并接着闹了不少笑话，她有些醉了。“这不是伊菲基尼在甸利德”，一个恶作剧的人喊道，“这是伊菲基尼在香槟②！”于是，场内开始混乱了……后来，这个剧又有了起色，人们同时上演两个“伊菲基尼”：格鲁克的和皮契尼的。最后，只剩格鲁克的“伊菲基尼”继演下去。

这两个人之间争斗结束了，余下的只是快些讲完两个人经历的结尾。1783年，皮契尼由于上演了他的《迪东》而获得了巨大的成功。接着，突然冒出了个新对手萨契尼（1734—1786），他尽管是意大利人，却经常模仿格鲁克，就象皮契尼本人所做过的那样。但是他的《基迈纳》并不能使人忘却《迪东》，皮契尼似乎一度保持荣誉，甚至一帆风顺。他被任命为歌咏学校校长，人们刚好把它附属于法兰西歌剧院真是非常及时。因为直至当时，歌剧演员仅来自巴黎和各省的儿童唱经班。格鲁克的一个学生萨利里来到巴黎，他带去一部名为《达那伊德家族》的歌剧，他把它作为他老师的作品发表出来，而事实上是他萨利里的作品，这使他取得了一个不正当的成功。

然而，格鲁克不再为戏剧作曲，自从他1779年出走以来，他一直没有原谅巴黎人。此外他的才能日渐衰退，好几次病倒，终于在1787年11月15日逝世。在他的坟墓上刻着这样的碑文：“音乐艺术大师克里斯朵夫·埃·格鲁克爵士，一个正直的德国人，虔诚的基督教徒，忠实的丈夫长眠于此，卒于1787年11月15日”。

值得称赞的是：皮契尼公开颂扬格鲁克；并且他提出了每年举行一次格鲁克的作品音乐会，以示对他的纪念，但未能如愿。

---

① Champagne，法国地名，盛产香槟酒。

可怜的皮契尼！革命爆发了，他陷于贫困之中，这对他是苦难的开始。他离开法国来到了那不勒斯，因被怀疑是自由主义者，再逃往威尼斯，后又回到那不勒斯，然后重返巴黎。当时的督政府同意给他养老金，但不是总能照付的。波拿巴·拿破仑任命他为音乐学院的督学，但他仍难以领到薪金。1800年5月7日他在窘迫中死于帕西。这是一个真正的音乐家，他使人有时想到了莫扎特，但主要还是罗西尼。

* * * * * * *

现在，就让我们阐述和评价一下格鲁克的戏剧体系。格鲁克派和皮契尼派之间的争吵只是一场冗长和无休止的争论罢了。

“当我着手把歌剧《阿尔契斯特》谱成乐曲时”，格鲁克在他的“敬致托斯岗大公爵书”中表明道，“我打算避去所有那些因歌唱演员过于炫耀声乐技巧和作曲家的过分讨好观众而在意大利歌剧中所造成的流弊，他们那样做的结果，使得在所有戏剧中最豪华、最壮观的意大利歌剧变成最令人厌倦、最荒唐可笑的表演。我力图使音乐回到它应有的功能上去，即配合诗歌的作用，不用多余的装饰音造成中断和冲淡剧情，以便加强感情的表达和场景的效果。我认为，音乐应该使诗歌增色，就象色彩鲜明、明暗协调能使一幅完美的图画增色一样，而这种鲜明和协调只能使形象生动而不能使轮廓走样。

“因而，我尽量不让一个演员因为要等一个令人生厌的间奏而中断对话的热烈气氛，也不让他在唱段中停在一个易于歌唱的元音上面，使他不能在一个较长的花腔中来炫耀他美妙的歌喉，或是等乐队给他喘息的时间以唱完一个延长音。

“我认为：在第二部分显得最富于激情和最为重要时，既不应该很快地唱过去，以使咏叹调的歌词能有规律的重复四次，也不应该在意思未尽时结束咏叹调，以使演唱者有机会显示他可以

随意地、并用好几种方式演唱一段唱腔。

"最后，我想摈弃所有那些为有鉴赏力、有见识的人所长期徒劳反对的弊病。

"我曾设想：序曲应该使听众预先知道即将在他们眼前展现的剧情的性质，并把其中的主题告诉他们；乐器只是根据情趣和感情的变化程度而加以运用；应该特别避免对话中咏叹调和朗诵调之间出现过分明显的不协调，以免有损乐段的意义和不恰当地使台上生动热烈的场面中断。

"我还认为，我最主要的工作应该只是寻求一种美好的朴实感，而我一直避免为了耀炫高难度技巧而损害作品的明朗清晰；我不认为一味追求新奇有任何价值，除非它是剧情自然的需要并与表情紧相结合；最后，我认为不应该为了追求效果而甘愿放弃任何规则。"

显然，格鲁克遵循着古老的法国传统，因此使音乐为诗歌和戏剧服务，否认"纯音乐"在戏剧中的地位。同样，他在"为《巴黎和埃莱娜》序言献词"中写道："人们曾在寓所内估计过这部歌剧《阿尔契斯特》在剧院中可能产生的效果；这样他的所见就好象从前在希腊的一个城市里，企图在几步之遥，想象那些雕像放到高大的擎天柱上会是什么样子。"

然而也应该看到，格鲁克在某些方面大大背离了吕里和拉摩的传统，或至少把它作了多么大的革新。

首先，他希望有一个更简朴、更通俗的音乐，他的旋律按照意大利乐派风格变得灵活柔顺了，他知道那些最小的音程也最富于旋律性；他避免古代法国歌曲中的那些大跳；他的和声十分清晰而又不过分讲究；他把拉摩所研究的东西都撇在一边；他的节奏十分明确和十分鲜明；他既考虑到结构的"方整宽广"，同时又注意到确切的朗诵调的需要，尽力使两者协调。

格鲁克也想使戏剧象音乐一样简朴，他喜欢古代的题材和悲剧。然而不应该忘记在格鲁克之前，法国歌剧从来不是真正的抒情悲剧。就在基诺尔之时，法国歌剧逐渐陷于幻想的平淡乏味、宫廷的文静典雅、感情上的一种空洞模糊的乐观（为了刻意追求声色之好而被有意识地加以发展）和场面的浮夸豪华之中。这一现象在基诺尔去世后愈发严重。这正是一个过于讲究、近于腐败的社会写照①，它不是人类天性所必需、普遍因素的写照，也不是对这些因素汇合在一起可能产生的那些感人的冲突的描绘。格鲁克替悲剧重新明确了它真正的定义。他选择了一些古代的题材，因为它们年代遥远，所有特殊的景况都已消失，而只显出形势总的线条、性格的主要特征。而十分幸运的是：他对古希腊有着卓越的理解，领会到它那和谐而纯朴的特性。另外，格鲁克不顾威斯特里②和公众的抗议，把芭蕾舞看作无用的插曲，尽量加以取消。在《伊菲基尼在匐利德》中只有一幕芭蕾舞，并且它还和剧情密切结合。

在格鲁克的作品中，音乐和戏剧的这种简朴风格，十分自然地使它们具有一种普遍性的特点；因而他也有理由夸耀自己创作出一种适于一切民族的音乐，并消除了各民族音乐间荒谬的差异。

最后，激动的感情表现在格鲁克的歌剧中占有十分重要的地位，这是吕里和拉摩的作品中所没有的，他们过于考虑确切的朗

---

① 吕里和拉摩歌剧中的伦理道德可以归纳在以下基诺尔的四行诗中：

年轻的人儿，尽情欢乐吧，

一切只是逢场作戏。

宁愿欢乐，也不要智慧。

幸福比圣哲更有意义。　　——原注

② 威斯特里（1760—1842），巴黎歌剧院著名的芭蕾舞演员。

诵调。从此，音乐不再只是一种意志上的娱乐，它不仅涉及理性或理智，而且还动人心弦，感人肺腑。格鲁克指责基诺尔“意志重于感情，文雅重于激情”，而不去寻求“风格和情景的动人心弦”。在卢梭的帮助下，他认为找到了一种“高贵、动人和自然的”旋律，他极力探求“古人赋予音乐不可思议的效果”。尽管格鲁克与吕里和拉摩如此接近，他受法国古典精神的影响如此深，但他的艺术还出自其他来源。它是意大利的，同时又是德国的，既知道“歌唱”，又懂得触动心弦；它从卢梭那些已经很是浪漫的思想中受到启发，同时，越过了莫扎特和贝多芬，酝酿着一个与法国古典作曲家们的理想完全不同的遥远的未来。

格鲁克有一套戏剧体系，他十分明确地、大大丰富了它的原则，但他并非总是严格地拘泥不化。

因此，他在他最后那些歌剧中不少采用从以前的歌剧中借用来的动机，不管其情景和歌词是如何不同。

另外，在宣称音乐应该谦卑地服从于诗歌和戏剧之后，他却毫不犹豫地写信给《伊菲基尼在奥利德》的剧作者基亚尔说：“关于我请你写的那些歌词，我需要的是十个音节的诗句，如果你愿意配合我的音乐的话，请注意把响亮的长音节放在我指定给你的地方；这样，最后的一句诗应该阴沉而庄重。”

假如人们想在格鲁克的朗诵调的性质上挑剔他的话，人们也许会问他为什么经常使用，甚至滥用倚音，以致完全破坏了诗句的格律，并使语言的重音走了样，例如在《阿尔契斯特》中：

“啊！我情不自禁，脆弱的心灵分担着你
柔声的哭泣，你那感人肺腑的痛苦；
而我深深感到：在这冷酷的时刻里，

我多么需要……等等①

如果让人再用意大利形式演唱具有反复的咏叹调，是否会那样自然？这种如此单调和人为的分割有损于格鲁克某些最佳的作品。

但是，当格鲁克遵循他的体系时，相反，不是过远地走到另一个极端了吗？他表示："在我着手写一部歌剧之前，我只有一个愿望，这就是忘掉我是个音乐家。"并且他还告诉我们："我借用我仅存的那点精华，来写完《阿尔米德》。我力图在其中使自己更多地作为画家和诗人，而不是音乐家。"而当人们请求他在一份总谱上再加进一首咏叹调时，他说："一个音符也不能加！这部歌剧的音乐味儿已经过分了！"有时，人们能否有理由责怪格鲁克太不象音乐家了？不要忘了这是戏剧，不要只为取悦于听觉而写音乐，难道除了正确的朗诵调外就没有其他的表现方法了吗？难道人们在音乐上模仿的只能是带感情的歌词，而不该首先是内心活动吗？更何况这些内心活动并非由词语所能表达。

格鲁克追求朴实，但正因力求朴实，有时显得空洞乏味。他的旋律既不象意大利旋律那样饱满丰富，又不如莫扎特那样流畅自如。马蒙泰尔认为，他的和声"陡峭而崎岖"，这可能使我们感到惊讶，然而我们毕竟不要忘记：在他视如珍宝的那些协和的和声连续中，有着某种生硬感，缺少柔和，缺乏流畅；由于作者用了一些不协和音和半音而使之得以缓和。顺便提一下，马蒙泰尔就是这样把格鲁克比作莎士比亚(在他看来，这不是一种颂扬，

① 这一段是指格鲁克在朗诵调的处理上，把某些歌词的音节加以花饰，例如在后面的一段歌词中加线的音节，都加上倚音的处理，原文这几个字是按这样处理：
moi-a(我)，pleu-eurs(哭泣)，
bien-in(深深)，crue-els(冷酷)，
instan-ants(时刻)，besoin-iu(需要)。

这对我们看来显得毫无意义），而同时他却（错误地）把意大利人比作拉辛。无论如何，即使格鲁克的和声并不总是生硬的，那也经常显得贫乏或单调。而且，他的节奏缺少变化，也无助于消除这种印象。

最后，《阿尔契斯特》的作者企图实现的悲剧理想，促使他决定运用一种可能过于高雅的风格，而终于显得缺乏自然，矫揉造作。克洛德·德彪西声称格鲁克使他感到厌倦；我们当然不能象他这样评论，但有一点是肯定的：格鲁克有时显得有点迂腐。

任何一种艺术观点总有争论的，而我们只想指出格鲁克的观点是怎么会引起争论的。更确实的是：如果人们一味追求更复杂、更灵活或更多变化的艺术，就很难想象还会有更高雅、更纯朴的艺术。

* * * * * * *

音乐史上的一个时期，在鲁格克之后结束了。音乐悲剧的统治不久也随之就要结束了，一个过渡时期正在开始；格鲁克的继承人一面延长一种陈旧体裁的终结，一面正酝酿着一种新的艺术形式的来临。

革命发生了，这不象人们可能想象的那样，认为是戏剧表演的终结。恰恰相反，1791年1月的一项法令宣布了演出自由，在巴黎有六十家剧院开门了，其中有十六或十八家是上演歌剧。人们上演一些应时剧：克鲁采的《里尔之围》（1792年）、特里亚尔的《人民的觉醒》或《因与果》（1793年）、费伊的《一个共和主义者的家庭内情》（1794年）、勒穆瓦纳的《真正的无套裤党人》①（1794年）、贝尔东的《维亚拉或杜兰斯河上的英雄》。音乐经常显得很单薄，有时纯属滑稽歌舞剧。与此同时，旧喜歌

① 法国大革命时的急进派，贵族阶级蔑称为不穿套裤的人。

剧一直盛行，歌剧也如此。

这时，出现了一位第一流的作曲家梅于尔（1763 年生于吉韦，1815年死于巴黎，他的作品有《出征歌》、《 返乡歌 》、《凯旋歌》、《欧佛罗齐纳》（1790年）、《 斯特拉托尼斯 》（1792年）、《阿里约当》（1799年）、《伊拉多》（1802年）和他的代表作《约瑟夫》（1807年）。梅于尔继承了格鲁克的传统，他的作品具有格鲁克的那种朴实和高尚，但总没有那样纯正；他更富于感情，并探求配器法中的色彩，在他的《乌达尔》（1806年）中，小提琴被取消了，代之以中提琴。人们在这位作曲家的作品中已经能发现不少浪漫主义的萌芽。

和梅于尔同时，应该属第二流的凯鲁比尼（1760年生于佛罗伦萨，1842年死于巴黎），这是一个复调音乐的学者，他先是为教堂作曲，然后写了一些仿意大利风格的歌剧。来到法国后，他在格鲁克的影响下，改变了风格：正是在那时，他创作了《洛多伊斯卡》（1791年）和《两整天》（1800年）。由于受到拿破仑的敌视，他移居维也纳，在那里上演了《洛多伊斯卡》，接着是《法尼斯卡》；海顿和贝多芬热情赞赏他的成功。后来，他又回到法国，并于1821年被任命为音乐学院院长。贝多芬写信给他，希望得到他的支持，以便从法国国王那儿获得对《D 调弥撒曲》的赞助和签署，凯鲁比尼甚至连信都未回。

凯鲁比尼的音乐作得很规整，正如人们所评论的那样：是作曲教授的音乐。

在此还须提一下以下两个人的名字：勒絮尔(1763—1837)，《奥西昂或巴尔德家族》的作者，尤其值得称颂的是：他曾是柏辽兹的老师，并使他对描叙性音乐发生兴趣。还有斯蓬蒂尼（1774—1851），他通过创作《贞洁女子》（1807年）而使音乐悲剧的体裁再度复兴，这是部具有多种风格的作品，其实质主要

是意大利的，它的成功巨大而持久，足以使人认为一部能与《奥尔菲》、《阿尔契斯特》或《阿尔米德》媲美的新的杰作诞生了。

但观众的口味很快就变了。在巴黎创建了意大利歌剧院，人们在那里上演巴伊西埃洛（1741—1816）的作品，他是《美丽的磨坊女》和《塞维勒理发师》的作者；还有西马罗萨（1754—1801）的作品，他是《秘密婚姻》的作者。拿破仑一世对意大利音乐的偏爱，正如凯鲁比尼所说“并未影响他思考国事”，这保障了意大利风格化的胜利，以及后来不久罗西尼、梅耶贝尔、阿莱维、奥柏的作品的垄断：历史歌剧不久就接替了悲剧歌剧。

另外，在德国，莫扎特、贝多芬、韦伯正酝酿交响歌剧——浪漫歌剧的诞生，而瓦格纳更使它获得了如此卓绝的发展。

这就是音乐悲剧的终结。它由佛罗伦萨乐派和蒙特威尔地创立，通过了格鲁克的天才而达到了它最完美的形式。

第十一章 交响乐的起源：古典奏鸣曲

正如在法国那样，格鲁克继承了吕里和拉摩，在德国则是海顿和莫扎特紧随着巴赫和亨德尔而问世，这是另一个时代的开始。不数年间，一切都转变了，已经不再是同样的艺术了，而是更光彩，更明朗，更简朴和更完美，它真正值得称之为古典艺术。

我们已经看到蒙西尼、费里多尔、格雷特里和一些法国喜歌剧作曲家们的作品在形成一种新的美学观念中所居的地位，在这方面在这场革新音乐艺术的伟大运动中，法兰西起了作用，并且是重要的作用。

但是，法国人特别爱好戏剧音乐，而对于“纯音乐”则不怎么感兴趣。因此，古典时代的最伟大事件之一，交响乐的产生，不会出自法国。是德国取得了赋予这一新的艺术体裁以生命的荣誉。

对于这一方面，德国也不是唯一的创造者，他受到了来自法国和意大利的影响。不过，是它找到了一种明确的、使人满意的形式。这种形式的要素借自法国和意大利的音乐。把它们结合起来就造成了一种尚未被使用过的而为人所喜爱的艺术体裁。

* * * * * * *

让我们概略地纵观一下十七世纪和十八世纪时的法国交响音乐，我们就可看出它的发展方向是与德国交响乐所取得的成就背

道而驰的。

在十七世纪，几乎全部的法国交响乐的素材都来自舞蹈，不管它所用的标题名称是什么，例如吕里的"序曲"，"芭蕾"和"梦寐曲"；孟戴格莱的两个小提琴和低音提琴的"小夜曲"或"合奏"（1697），杜尔内的"交响乐"（1709），一种小型的《三重奏组曲》。那些"扬声曲"、"柔声曲"、"田野曲"等一般都是用作"真正的舞蹈"。但是作者的描绘性的意图给以这种作品新的成份，同时也减少了它原来的实用性特点：已经不是纯粹作为舞蹈之用，人们也想以之来描绘自然的景色。

不管怎样，吕里已经建立起了管弦乐队的艺术，这是一个巨大的成就。人们从欧洲各地来向他表示敬意，向他学习，群起效尤。

在吕里死后二十来年，意大利的奏鸣曲和清唱剧之风侵入法国，法国音乐家趋之若鹜，互相竞尚，以至后来费里多尔提出建立一个"神圣音乐会"（Concert spirituel），以提供交响乐作者和演奏家经常有机会来公开发表和表演他们的作品。这一个创举在国外引起了巨大的反应。这种办法和一支具有相当规模的交响乐队（至少就当时来说是如此）的认真演奏，得到了人们高度的赞扬。几年之后，德国也出现了类似的交响乐队。我们可以看到，一些法国人对于这种"纯音乐"立刻有所反感。即使在音乐会上，他们也要求一些类似歌剧的音乐；他们特别追求戏剧性的效果。无论如何，他们要求精神享受在自己的乐趣中占有最重要的地位，要求人们向他们提供的音乐作品应特别具有文学性或描绘性。正如浦吕歇于1732年在他的"大自然的景色"的文中这样写道："最好的歌曲如被写成器乐也必然变得平淡无味，令人厌倦。因为它什么都没有表明。这正如一件脱离了人体的漂亮衣服，挂在架上……如把奏鸣曲作为一种音乐，那正如把大理石花纹的纸

张看作绘画。”

“神圣音乐会”每年举行三十五次，演出在歌剧院停演的宗教节日期间进行。在它的节目内容中，有拉朗特(1657—1726)的“经文歌”，这是一种对称风格的宗教清唱剧，庄严肃穆，长期居有崇高的地位；此外还有科莱利、维瓦尔蒂和他们的一些法国竞争者；小提琴作曲家J. B. 塞那依埃（？—1730）和J·M·勒格莱（1697—1764）等人的奏鸣曲和协奏曲。人们喜爱他们的“优雅，明朗，恬美，简朴”，更甚于意大利人作品中的“各种难度”和“独特的经过音”。

在此之后，蒙同维尔（1711—1772）的经文歌继拉朗特之后取得群众的喜爱；这种作品总是具有同样的规模巨大的、规律性的和空洞的形体，是同样的一种纯粹装饰性的艺术，没有什么内容，完全是一种表面的形式。

法国音乐生活的中心并不在此；它是在歌剧院和喜歌剧院——在歌剧院，拉摩在此上演了他的好多杰作，我们在前面曾经提到过。这些作品在交响乐的描绘上和舞曲方面特别具有价值。

1754年，曼海姆乐派的J·斯塔米兹来到巴黎，在神圣音乐会上演出了他的一个交响曲作品；1755年又在此演出了他的另一个作品。随后不久有戈赛克（1734年生于维尔格尼，1829年死于巴栖），无疑他是按照斯塔米兹的模型创作了一些古典曲式的交响曲和四重奏，但缺少灵感并且发展也较狭隘。他在清唱剧和神剧方面更为成功。在他的《感恩赞美歌》、《丧礼弥撒曲》、《圣诞节》等作品中，至少在描写的意图方面，追求音色的效果方面和刻意使人惊愕的手法，已经预示着柏辽兹的某些艺术风格的特征。戈赛克象他的同时代人卡尔维埃、多凡尔涅、达坎一样，喜欢“通过那些最最激动人心的和弦”使他的听众“胆战心惊”，他把模拟“雷鸣般的恐怖声音同那种惊涛骇浪……天翻地覆……

和天崩地裂的形象相结合起来”。他设想用一组管乐器来表示“恐怖的效果”，“隐隐暗示着宣布世界末日的即将来到，与此同时，乐队通过全部弦乐器低沉重浊的颤音来渲染一种恐怖的气氛”。在《圣诞节》这一作品中，他设计了“一个天使合唱队，与乐队相隔开，把它放在杜伊勒里王宫圆顶大厅拱形建筑物的上方”。这个合唱队“使人们可以非常清楚地听到，但却是看不到，造成了一种幻景。合唱的指挥，透过了天花板上一个象手掌那么大的洞孔，注视着下面的大乐队的指挥，以调整他自己的节拍”。总之，这就是戈赛克在音乐会中所追求的那种戏剧效果。这与海顿的那种艺术还相距很远，虽然海顿的交响曲却自1764年起，已经进入了法国。

戈赛克在1770年建立了“业余爱好者音乐会”，又在1773年重新组织了“神圣音乐会”，他与小提琴家卡维尼埃和勒杜克共同领导了这两个机构。在“爱好者音乐会”中，有人这么说，“骇人的”乐队包括了四十个小提琴，十二个大提琴，八个低音提琴，还有常用的管乐器。1781年，“爱好者音乐会”又被“奥林匹克比赛音乐会”所取代。海顿曾为这个音乐会创作了他的六首最好的交响曲（1784年）。

这一个巨大的交响音乐潮流，由于革命的到来而被突然终止了。更确切地说，革命为了它本身的利益而使之转变方向。1789年起，戈赛克被任命为国家节日音乐的指导。同时自从萨莱德领导了国家音乐研究院（1793）——不久就成为后来的音乐学院（1795）——，他被选为监督，与他同任的还有凯鲁比尼和勒絮尔。戈赛克，勒絮尔，梅于尔，凯鲁比尼，达莱拉克，贝尔登和卡推尔，他们协同连续组织了全部的革命节日音乐。这些典礼，场面宏伟，一些庞大无比的交响乐队在公共广场上演奏着雄壮的军乐曲；同时，由千百人组成的合唱队唱起了爱国歌曲，随后全体

群众应声同唱。这里我们不禁要象J·铁尔索[①]那样，想起了柏辽兹，这个勒絮尔的学生。他创作了《丧礼和凯旋交响曲》和五个交响乐队演出的《安魂曲》，可说是这些革命音乐家的直接的继承者。这些革命音乐家，把他们在旧制度时曾经用来创作《感恩赞美歌》和《最后的审判》等作品的手法（这是一种描绘性的、激动人心的、略带戏剧性的艺术），现在再用远比以前更为坚强有力的种种方法，来适应新的情况。

总而言之，这是交响诗时代的来到，而不再是狭意的交响乐了，在吕里和拉摩时已经在法国有所酝酿。

• • • • • • •

作为交响乐的摇篮，是在德国。这一巨大的创造，一方面归功于德国人本身的才华，而另一方面的原因则是由于他们的那些特殊的客观条件。

实际上，德国人有着一种好沉思深省的内向之感，喜幻想，多情善感；毫无疑问，正是这种性格使他们特别喜爱一种排除一切外在的兴趣而本身具备自我发展的基本要素的音乐。

但是也必须考虑到这样一个事实，即十八世纪时的德国，在政治上是一个非常分散的国家，分裂成一大群既小又穷的君主国，他们要维持自己的朝廷已感到困难，因此很难再支持象音乐剧院这样奢华的费用，这在他们说来代价是太昂贵了。必要时，他们只能维持一些简单交响乐队的费用。

附带地讲一下，“清寒学生”[②]的教育设施遍布整个德国，为它培养了许多器乐家。

在德国的各个君主国家内，交响乐得以发展，可以在心理方

---

① J.铁尔索，(1857—1936)，法国著名音乐评论家，音乐学家。

② “清寒学生”在学校中是免费的，条件是学习音乐专业，并须参加城市或宫廷主办的音乐会比赛。

面和社会方面得到解释。

在一个象维也纳这样的大城市中，歌剧院当然吸引了大部分的音乐活动。但是，在1750年，人们效法巴黎的“神圣音乐会”。每当星期五和封斋期，以音乐文艺会的名义举办了最早的群众音乐会。

在慕尼黑、斯图加特、德累斯顿，除了盛行的意大利歌剧之外，很少有纯器乐活动的余地。

但是在一个象达姆施塔特的小城市，不可能建有歌剧院，这样音乐会就成为唯一的音乐娱乐场所了。克利斯朵夫·格鲁普纳（死于1760年）就是达姆施塔特的交响乐创始人之一。

在汉堡，特勒曼指挥和领导了管弦乐音乐会，与法国的“神圣音乐会”相竞争。

在莱比锡，杜尔斯（1715—1797）于1743年建立了“大音乐会”，到1781年“大音乐会”迁移至布业公会(Gewandhaus)，从此便以“布业公会音乐会”而闻名。

在柏林，威廉二世聘请了卡·海·克朗（1701—1759）为他的作曲家，而这位音乐家也是交响乐创始人之一。

德国的一个最崇尚音乐的宫廷可能要推曼海姆了。这里完全模仿了凡尔赛。此地有一所法国喜剧院，一所意大利歌剧院。人们还经常举行音乐会，有一个很好的乐队，并举行音乐比赛，参加的有来自欧洲各地的演奏家。在此每周举行二次“音乐文艺会”的活动。约翰·斯塔米兹（1717—1757或59），生于波希米亚，1745年后定居于曼海姆，1754年在巴黎演出他的作品，并于1755年在此印行了他的“六首奏鸣曲，具有三个协和的声部，由三个人或由整个的乐队演奏”（原资料如此记载）。F-X李希特（1709—？），生于摩拉维，他的交响曲曾于1744年在巴黎印行，1748年也定居于曼海姆。他于1769年离开了曼海姆前往斯特拉斯堡。

各种各样的作曲家都会集在曼海姆，它因而形成了一个十分重要的音乐中心。人们在此演奏了他们的交响曲，其中有托斯契、费尔茨、胡尔兹鲍尔、卡那比赫，他们形成了一个集团，人称之为曼海姆乐派。

到1745年左右，交响曲在德国已是一种相当流行的体裁。沙伊贝在他的《音乐评论》中提到它时这样说："这是一种分为三个乐章的作品，其中的第一乐章分成二个部分，第二部分是把第一部分加以变形并再混合了'一些意想不到的创造'，再使之重现。"

* * * * * * *

在古典交响曲中，我们可以一方面研究曲体、布局、音乐结构，而另一方面可以研究器乐实践的各种方法。

* * * * * * *

这种曲体就是古典奏鸣曲。这里我们应当指出，大巴赫的次子，C。ph。埃麦努埃·巴赫（1714—1788）在这种体裁的发展中所起的重要作用。他反对经院派音乐，反对对位法的精雕细刻和多声部的过分讲究，这些手法在J。S。巴赫的作品中是很令人欣赏的，但是到十八世纪中期就不再时兴了，而让位于一种更为简朴、直接和更接近于民间旋律的那种艺术，——意大利歌剧，无论严肃的或诙谐的，已经早就为它的成功作好了准备。

这种新的艺术体裁从剧院转入音乐会，而C。ph。埃·巴赫对它起的传播作用则超过了任何其他的人。

C。Ph。埃·巴赫在他生前所得到的名声，远远超过了他的父亲J。S。巴赫。在当时，正是C。ph。埃麦努埃·巴赫，而不是J。S。巴赫，被人们称之为"大巴赫"。这一位音乐家之所以在今天仍引起我们注意，主要是由于他在历史上的重要性。他在我们看来似乎是奏鸣曲体的主要创造者，特别是作为贝多芬的先驱者，后者自他那里得到许多方法上的借鉴，他有时也具有贝多

芬那样的巨大的表现力量，一种颇为激动的幻想（特别在他的一些随想曲中）和强烈的对比。

但是，C. Ph. 埃·巴赫却缺少一种把他的意图发展到顶的力量。他只能算是半个天才，他没有能写出经久不朽的杰作。

* * * * * * *

古典奏鸣曲的特性只是在经过各种方式的尝试之后，才逐步地明确起来。最初，奏鸣曲或交响曲的第一乐章只有一个主题；后来，习惯上常把这个主题在两个不同的调性上两次出现，形成对比。接着，人们先是小心谨慎地，后来越来越果断地在第一主题之后展示一个第二主题。最后，在第二次再现的开始时，人们加上了一个篇幅越来越大的间插段（divertissement），并在其中用这两个主题作为发展一个多声部乐段的素材。

在古典奏鸣曲体的结构法则一旦确立以后，我们可以把它的主要特性归纳如下：

（一）古典交响曲是按照三段体对称的结构形式，而并不按照以前的二段体对称的方式①。它主要包括三个乐章，次序排列如下：快、慢、快。

第一乐章，开端的快板，本身分成三部分：——A）两个主题的呈示，其中的第二主题通常出现在主调的属调上或者它的关系调上，以便使这个第一部分正好结束在这个新的调性上；——B）间插段，即努力在这两个主题上作各种方式的复调性的结合（这是奏鸣曲最有“技巧性”的部分）；——C）两个主题的再现，这次第二主题要出现在与第一主题相同的调性上，因为它必须结束在主调上面。

第二乐章（行板，慢板或小广板），是用歌曲体的形式或是

① 很久以来，人们早就把这种方式用之于序曲和协奏曲中。——原注

变奏曲的形式来写。如果它是歌曲体，则仍是分成三段；这是一段旋律性的乐句，在它的两次呈现之间有一段间奏，间奏通常是在另一个调性上或是用另一种调式。至于如用变奏曲体，那就无须给以明确规定了。

第三乐章（快板或是急板），象第一乐章一样，由两个主题和三个部分的形式所组成，或者也可以用回旋曲式，就是说迭句（refrain）的重复出现之间，加上一些彼此不同的联句（couplets）来相间隔。

此外，在第二和最后乐章之间，人们常常加入一段小步舞曲，或者后来又用诙谐曲。

（二）在歌剧风格的影响下，古典奏鸣曲主要变为主调音乐；人们几乎可以到处区分出旋律、歌唱声部和伴奏。只是在某些场合，例如在第一乐章间插段中才出现复调音乐，只有在这里，各个声部才具有同等的重要性并在同一的水平上发展。从此室内奏鸣曲和教堂奏鸣曲交相混合。作曲家有着更多的自由；而听众们的印象也就更加丰富多彩和变化多端了。甚至在旋律和复调之外，人们追求纯粹的和声效果，纯粹节奏的或持续音的效果，也讲究音色的效果，还有休止符的效果；——这已全非旧时的奏鸣曲，那种巴赫式的奏鸣曲了，它被不断地推向前进，并使各种乐器在一个乐章之中同时进行。一直至最后的小节。现在空气、曙光和太阳已经深深地透入了这个茂密的森林。

（三）在这种古典奏鸣曲中，发展部分成了一种远较以前更为精微细致的艺术。在这以前，一个主题的发展，就是与它自身相一致的呈现，它有时可能加快速度，有时可能放慢，或用不同的方式来回复，通过了结合对位法和移调来进行，但无论如何是它本身全部的呈现。而现在则不是这样了，主题将被转变成千百种形式，直至面貌全非，难以辨认。人们把它的节奏给予完全

的改变，将它分成片段，安排成另外一种的次序，或者把这些片段分开来使用；主题的分解将是各种新的组合的出发点。有时一些与主要乐思相类似的外来乐思也被引入，只要它们之间有一丝的相关。因此主题的统一就变得越来越难予感觉出来，它甚至经常让位于感情的统一。在另一方面，整体的统一始终仍是十分显著。这种奏鸣曲可以被视为一套转调的程序。在一般的形式中，乐曲的进行自主调向属调或其关系调发展，然后再回到主调，但是在离开主调的过程中，作曲家将在这一条十分统一的道路上，作出越来越多的设想：他以变化无穷的手法离得更远，却使我们更加期望返归原调，同时又使我们不断地感到出乎意外。

* * * * * * *

现在我们已经研究过了古典奏鸣曲的曲体，让我们来看一看它在器乐的实践上所使用的是哪些方法。

古时的奏鸣曲是为独奏、二重奏或者三重奏的表演而写，可以用乐队伴奏也可以不用；不管怎样，乐队只不过起次要的伴奏作用。为乐队而写奏鸣曲或是交响曲这是一种新鲜事物；为两把小提琴、中提琴和大提琴而写奏鸣曲，或即四重奏同样也是新鲜事物。

交响曲在最初是模仿意大利人的三个人演奏的奏鸣曲，管弦乐队三重奏。随后，人们又引用了数量更多的独立声部。用数字低音伴奏或用古钢琴伴奏来指挥乐队的作法逐渐被废弃。除了弦乐器外，管乐器也被采用。它并不只是为了加强弦乐，或作为例外的独奏。音乐的写作不再是脱离了器乐的实践而抽象地写作：人们为了音色效果的本身而进行研究和探讨。

在交响曲和四重奏中，不再突出某一演奏家；至少他的作用逐渐减低；整个的乐队或者四重奏只是一个具有几个声部的大乐器，而作曲家运用了一切的手段，愈来愈为着纯粹的音乐性的目

的而努力。特别是弦乐四重奏，随之而变成了一种最严肃的器乐曲体；它向十六世纪的四重唱借鉴了复调手法，现在重新使用了它并加强了它的作用。

除了四重奏和交响乐曲之外，人们继续使用一些古时体裁的器乐：人们仍再写作协奏曲，二重的或三重的奏鸣曲。人们还为击弦钢琴和其后的钢琴独奏写作奏鸣曲。

上述的这些曲体，取得了日益重要的地位，并成为贝多芬所喜爱的一种表现方法。

* * * * *

除了上述的日耳曼民族的艺术家外，还有一些意大利人，主要是乔万尼·巴蒂斯塔·萨马蒂尼（1701—1775），他在米兰也创作了许多交响曲和弦乐四重奏，这对器乐的古典风格的形成也有着一定的贡献①。但是，新的音乐创造并不是在意大利得到繁荣发展的。交响曲要求在创作上有着坚持不懈的努力，这与意大利的那种柔软懒散的习性是很不相称的。只构思出古典交响曲和奏鸣曲的如此灵活而又如此平衡的结构是不够的。要创作古典交响曲和奏鸣曲，那种浅尝即止的试图是达不到的。必须赋予它们生命力，一种强烈的坚韧不拔的生命力。只有象海顿、莫扎特和贝多芬这样一些伟大的德国天才才能做到这一点。

---

① 关于器乐中的意大利乐派，有必要与下列两位音乐家的名字联系起来，他们既是有名的演奏家同时又是作曲家：大提琴家鲍凯里尼（1743—1805），写有91首四重奏，125 首五重奏等作品，另一位是维奥底（1753—1824），近代小提琴乐派的奠基人，写有29首小提琴协奏曲。——原注

第十二章　海顿与莫扎特

德国的古典音乐主要是奥地利式的，维也纳式的。海顿、莫扎特和贝多芬都曾在维也纳生活过。由于奥地利的首都位于德国与意大利之间，因此它同时受到了德国与意大利这两方面的影响，这种局势使它在十八世纪末叶的音乐生活中起了重要的作用。事实上，它是两种艺术的融合，即一种较为严肃、深刻，但多少有些呆板、略带学究气息的德国北部艺术，与另一种较为轻佻、浅显，但又比较柔顺、直率的意大利艺术的结合，这样就势必产生出新的形势与新的灵感。海顿或莫扎特的奏鸣曲、交响曲是意大利歌剧风格渗入音乐的各个领域后结出的最后的非凡成果；器乐中多声部的严谨风格突然焕发了青春，变得轻快起来。

海顿与莫扎特是同时代人。虽然海顿比莫扎特早出生，但却远较他逝世得晚。这两位大音乐家彼此熟悉，互相钦慕。海顿曾对莫扎特的父亲说过："我当着上帝的面向您宣告，我以我的名誉对您发誓，依我看，您的儿子是自古以来世上最伟大的作曲家。"莫扎特曾将几首四重奏题名奉献给海顿。他说："这是我对他的报答，因为正是他给我揭示了写作四重奏乐曲的艺术。"他不仅尊敬自己的老师，而且对他怀有深切的感情，把他称为自己亲爱的"爸爸"。当他看见年迈的海顿启程赴英时，担忧此行可能再也见不到他了，不禁为之痛哭：事实上，这确是最后的诀别，但当时谁都没有想到，当海顿重返维也纳时，再也不能见到

他那年轻的朋友了。

* * * * * * *

弗朗兹－约瑟夫·海顿1732年3月31日至4月1日的夜间，生于靠近匈牙利边境下奥地利的一个小村罗劳。他的父亲是个大车修理工和教堂圣器室管理人，赋有一副男高音的歌喉，喜欢自己边弹竖琴，边唱歌。他的母亲曾做过厨师，在他父亲的即兴演唱会上也参加演唱。小海顿的第一位老师是约翰·马蒂亚斯·弗朗克，是罗劳天主教学校的教师兼教堂乐长，他教他唱歌，学一点小提琴和古钢琴。八岁时，海顿进入维也纳的圣·埃蒂安大教堂儿童唱诗班，并在那儿受到他的全部音乐教育，尤其是进行了艺术实践，但有关这些艺术实践的原则却从未有人系统地教授给他。1749年，在他十七岁即将成年时，由于变嗓不得不离开了儿童合唱团。

于是，他在维也纳街头游荡，毫无生计。有一段时间，他就到大街上、庭院或小酒店中拉拉小提琴，度过了一段愉快的街头音乐家的生活。工作之余，他就作曲或研究大师们的论著，如富克斯的《艺术进阶》（1715），玛特松的一些著作；或者阅读C.Ph.E. 巴赫的奏鸣曲新作。由于一位邻居的偶然机缘，他结识了著名的歌词作者莫达斯达斯，并通过他又认识了音乐家波尔波拉（1685—1767）。为了得到波尔波拉的指导，他为他当了一段时期的仆人。后来，年轻的海顿终于有幸遇上了一位贵族卡尔-约瑟夫·冯·芬贝尔格，他很赏识海顿，就聘他为小提琴师与作曲家，并把他带到魏思齐尔宅邸中。1759年左右，海顿又从那儿转而为皇后的侍从马克希米里恩·冯·莫尔青服务，夏季这位侍从住在波希米亚的罗卡凡克领地。有一个十二至十四人的小型乐队供他指挥。为此他写了一些嬉游曲和交响曲。两年后，他进入安东尼·埃斯特哈兹亲王的府邸，从此之后，就一直在那儿工

作。这时，他与制假发师约翰－彼得·凯勒的长女结了婚；而实际上他所钟爱的是凯勒的小女儿，他曾向其父提过这门亲事，但她父亲告诉他说，她即将出家入修道院；为了使这位曾在他陷入贫困时经常帮助他摆脱困境的善良的假发师高兴，心地善良的海顿就顺从地与凯勒的另一个他所不爱的女儿安娜－玛丽·凯勒成了亲。她比他大三岁，既古怪又傲慢，搅得他一生不得安宁，但她并没有使海顿失去他那乐天、温良的性情。

从那时起，海顿就在埃斯特哈兹家过着平静而单调的生活。那儿需要大量的音乐，只有这位新的教堂乐长无比多产的创造力勉强能满足其要求。他每天上午作曲，下午给音乐家们排练，晚上，遵照亲王的命令，在晚饭前、晚饭期间或晚饭后指挥一次或几次音乐演奏会。供他指挥的有：五个小提琴，一个大提琴，一个低音提琴，一个长笛，两个双簧管，两个圆号，两个法国号，一个管风琴，二位女高音，一位女中音，二位男高音，一位男低音。1762年，保罗－安东死后，就由他的弟弟尼古拉继承了世袭贵族的爵位。尼古拉亲王对音乐非常感兴趣，他不仅是位爱好者，而且是位演奏家（他能拉一种低音古提琴），他要求海顿做更多的工作，为此，他给海顿提供了更多的人力物力。

海顿晚年时对长期在埃斯特哈兹府服务非常满意，他说："我的亲王对我写的作品总是很高兴，我不仅一贯得到赞赏和鼓励，而且我是乐队之长，有一个完全听从我命令的乐队。我能够进行一些实验，并检验其效果；而且由于我与世相隔，没有什么使我烦恼的事，环境迫使我独辟蹊径。"海顿乐观的性格使他对一切境遇都很满足。其实，他当时的境况若对其他人来说，例如贝多芬，就会难以忍受。他实际上没有任何自主的权利，亲王的意愿是至高无上的，他必须极尽所能，按主人的所需来创作，连风格也要迎合主人的喜好；否则就要受到斥责，有时甚至很严厉。演

出时，全体乐队人员，包括乐长都要身穿号衣，音乐家要与仆人居住在一起。海顿对于这种受奴役的状况心甘情愿，他以能“隶属”于这样一位以趣味高雅、慷慨豪放而著称的大爵爷而自豪。这种情况在当时是不足为奇的，直至十八世纪末叶几乎一切音乐家的地位就是如此，到了格鲁克和贝多芬才开始摆脱这种桎梏。

海顿在埃斯特哈兹家族的爱森斯塔特府是与外界相隔的，但他的声名却很快到处流传开来。1764年起他的作品在巴黎出版，1765年在阿姆斯特丹，1769年在维也纳出版。特别是1780年开始，各处的音乐会主持人和出版商都来谋取他的音乐作品；1784年，他为巴黎的“奥林匹克凉廊”音乐会写了六首大型交响曲。

1790年，尼古拉·埃斯特哈兹亲王逝世了，他的世袭贵族继承人保罗－安东不是一位音乐家，他在尼古拉亲王留给海顿的一千金币养老金之外再外加四百盾，便把他辞退了，这使海顿有了进一步考虑自己的地位与荣誉的机会。他名义上仍继续任亲王府邸的教堂乐长，但他不再承担任何实际职责，可以自由行动。伦敦的一位歌剧院经理为使海顿能来伦敦亲自指挥他自己的作品给他提供了优厚的条件。英国当时是一个“充满歌曲的岛国”，那儿却缺少本民族的音乐家，因此邀请和款待所有的外国大艺术家。海顿在那儿大受欢迎。但公众对他提出了各种各样的要求，尤其是他那位音乐经理人，不断来要求新的作品，他不得不勤奋努力地工作，以致精疲力竭，于1792年6月不得不又回到祖国。

海顿重新见到了他的祖国，重新得到了他的安宁，重新与他的朋友们会面了，他非常高兴。在维也纳市郊，他买下了一座小屋和一个小园子，休养了一年半。1794年初，他又再度赴伦敦，受到英国宫廷和英国公众的盛大接待，他们坚决要求他在英国定居下来；但他谢绝了这番盛情，于1795年夏又回到维也纳，继续从事创作，同时公演了自己的作品，其中特别著名的有：《创世

纪》（1796）和《四季》（1802）。他得到了各方的尊敬；然而他的精力却日趋衰怠，不得不放弃所有的工作。1809年5月31日，在法国入侵维也纳三周后，他的精神受到了巨大的刺激，就此离开了人间。

海顿是个正直善良的人，他自信而又信任他人，宁静而又虔诚，一生无所忧虑。他心地善良耿直，但却缺乏热烈的情感；象"幸福"这样的问题，对其他许多人来说是个难解的谜，而他却未经寻求就轻易而愉快地找到了答案。

一天，英国国王乔治三世对他说："海顿博士，你创作的作品可真多啊！"他谦逊地回答："是的，陛下，是过多了一点，并不太好。"的确如此，他那庞大的作品给人第一个印象就是，有相当的一大部分是仓促构思出来的，必然很快就会被人所遗忘。由此我们发现，在海顿作品的目录中，虽然有一系列的"歌剧"与"弥撒曲"，但其中能够被人记住的片断却非常之少。

象海顿这样对戏剧缺乏天赋的人无疑在作曲家中是绝无仅有的；他的戏剧感似乎程度低下，他所配成音乐的诗篇没有唤起他内心丝毫强烈的激情，他只不过是老老实实地竭力模仿斯卡拉蒂或波尔波拉，但心中念念不忘的却是他自己的奏鸣曲与交响曲。再说，他对自己在这方面的能力毫无自负的感觉，当有人请他为布拉格创作一部歌剧时（莫扎特的《唐璜》刚在那儿上演过），他回答说："我会冒太大的风险，因为无论是谁想在歌剧方面与伟大的莫扎特相匹敌，那将是件很为难的事。"

海顿是一位虔诚、笃信的教徒，但是他的宗教音乐却是最空洞、最平庸的。这首先应该归咎于当时的那种风气，人们希望配乐弥撒仅仅是带有花腔、滑音、装饰音和华彩乐段的歌剧咏叹调的音乐会。然而，难道海顿本人对此没有一点过错吗？毋庸置疑，海顿确实是一位真诚的天主教徒，但他虔信宗教只不过是历

来正规的习惯所造成的，他除了感受到在仁慈至善的上帝的指引下，世界上诸事顺利，万物谐调给他带来的愉快之外，宗教在他的思想与情感中并未占很大的地位。他的信仰只是一种自然的乐观主义的形式，一种身心健康的结果。他的宗教热情在他的音乐中表现得相当平淡，而且从未令人产生任何神秘的触及生死之感。然而，有一部作品值得一提，这就是《基督的七篇福音》。这套“附有一个引子和一个地震似的结尾的七首奏鸣曲”，作于1785年，各首之间以一段短小的低音宣叙调、朗诵基督的那几句“福音”而相连结，最初它只是为乐队而作，后来海顿把它改编为加有伴奏的合唱，还简编成弦乐四重奏。这是唯一值得一提的有独创性的曲式。这部作品是在交响曲的范畴之内，因此海顿发挥自如，他注意了声乐的写作，没有使自己再次笨拙地处处模仿意大利的手法，他创作了一系列的柔板，虽然表情略嫌平凡，感情稍欠深刻，但格调完美，发展稳健，而且很有气魄。

海顿只创作出两部成功的声乐作品，清唱剧《创世纪》和《四季》。《创世纪》的诗篇原先曾是准备给亨德尔用的①，后来由古特弗里特·冯·斯威登译成德文提供给海顿。海顿一向对音乐性的描述很爱好，他急忙抓住这个机会，把自然界中所有的现象与生灵转化成一幅幅小画面。作品精巧纯朴，清新有力，但总不免缺乏某种程度的感情。阳光、和风、大海、香花、动物都按各自的方式表现得栩栩如生；但最后当男人亚当和女人夏娃出现时，这时作者为了使人体会到精神世界的崇高，就不得不抛弃对物质世界的描绘，对此，纯朴的海顿就身陷困境，不知所措，终于又落入了俗套。

《四季》与《创世纪》的性质完全相同，它也是一首赞美大

---

① 原歌词采自英国密尔顿的《失乐园》。

自然与“创世主”的颂歌，分成短小的画面。海顿热爱田野、森林、禽兽和农村的生活，他对它们怀有一种质朴的情感，一种孩童喜爱这一切的情感，有些象法国拉·封丹的方式，这正是这两部作品的动人之处。

但是，海顿的伟大并不在于此。如果说他在音乐史上占有这样一个重要的地位，那是因为他对古典奏鸣曲与交响曲的形成起了重要的作用。

我们知道，也曾谈到过：海顿并不象人们长期以来所以为的那样，是古典奏鸣曲与交响曲的首创人。早在他之前，甚至在J.S.巴赫和亨德尔时，就有一些人为这个领域作了准备，开辟出了一些前所未有的道路，使他们在同时代的人中获得了很快的成功。海顿则把先辈们的创造传给后代，通过他的作品，创建了一套能经久不变的传统。他把一批当时负有盛名的探索者们（这些人今日已被人们所遗忘或很少为人所知）的成果，组合起来，总其大成。

只有在交响曲和四重奏中，海顿才真正显露出他的天才，并证实了他卓越的才华。

他的钢琴奏鸣曲、钢琴与小提琴奏鸣曲，以及三重奏并不总是富有情趣的，往往写得很粗糙，发展部平庸：这些一般都是二流的作品①。

他初期的一些管弦乐曲和弦乐四重奏同样也十分差劲。然而他成熟时期的交响曲与四重奏却证明他在发展的艺术上具有优越的才能，在比例的匀称上具有十分细腻的感觉。可能再也没有一位伟大的作曲家象他那样是个纯粹的建筑师了。这些旋律本身都是巧妙地“建筑”起来的；它们都是精心创作的美妙乐句，倘若

① 在这方面也有少数几个作品例外，非常出色，如《降e小调钢琴奏鸣曲》Op.78。

我们通过《奥地利国歌》的手稿来判断一下，就可以看出这位作曲家在写这些乐句时似乎煞费了苦心。他把主题与发展作了同样的处理，这样，最本质自然的、最流畅的主题就依次被一块块有条不紊地"建筑"起来。所有这一切匠心都是由一种神奇的本能所操纵：这就是他的天才之所在。

海顿并没有把这种建筑的艺术用来表达一种强烈的内心激情和悲剧性的心灵。他的音乐非常悦耳动听，使人心旷神怡，但却没有什么深深打动人心的东西。这完全是一种纯音乐，其中所有的趣味与其说是在它抒发的思想感情之中，还不如说是在音响的发展之中。虽然海顿有时也让他的音乐寓以一定的意义，但他用音乐表现的几乎总是事物的外部，而并不是心理状态；他乐于创作音乐式的风景；在他的交响曲或四重奏中，他模仿夜莺或杜鹃的歌声，描绘黎明的晨曦；但在主题的呈示中，这些只是一闪而过的迹象，对称性的主题发展使人很快就忘记了它所代表的意义。

在海顿"爸爸"这样一位"好好先生"的艺术中，有些东西略带小市民的庸俗气味，而且几乎平淡无味，毫无诗意。海涅在谈到关于蒙西尼时所说的话可以非常恰当地引用于海顿："我们在此找到了最恬静的优雅和质朴的柔美，找到了一种犹如森林中散发出来的芬芳清新以及纯真的天然本性，……甚至还有诗意的境界。是的，诗意确实包含在其中，但是，在这种诗意中，没有因无限而引起的战慄，缺乏神秘的魅力，没有痛苦的悲哀，没有辛辣的讥讽，也没有'病态的娇美'，我几乎可以说这是一种具有健康体质的诗意。"

海顿的音乐之所以具有不朽的价值，这是因为他作品具有各种节奏的创造性，发展部分的宽广性和生动活力的连贯性。没有比这种音乐更为活跃、更有力量的了；它在不少地方已经具备了

贝多芬的某些风格。

* * * * * * *

海顿首先是一位交响乐作曲家，而莫扎特的多才多艺却更多地表现在歌剧上。他说："我最强烈和最炽热的欲望就是为戏剧而创作，这种思想不断地纠缠着我，只要一踏入剧院，或听到别人谈论歌剧，我就无法克制自己。"

沃·阿·莫扎特1756年1月27日生于萨尔兹堡。

他的父亲雷·莫扎特原先是一位宫廷作曲师，后来当了萨尔兹堡亲王——大主教的教堂副乐长，是个很有才气的音乐家。他原有四个孩子，但都死了；1751年又生下玛丽亚－安娜，她很早就成了一位引人注意的钢琴家；在她之后，又添了两个孩子，但又都夭折了；最后1756年1月27日，沃·阿·莫扎特诞生了，姐弟俩一直相处和睦、感情深厚，安娜于1820年去世。

人所皆知，莫扎特是一个神童。他三岁时就能在钢琴上摸索出三度音程；六岁时就创作了第一首相当悦耳的小步舞曲。父母亲全力贯注在姐弟俩的音乐教育上，父亲是著名的论文《小提琴演奏法全程》一书的作者，又是一位优秀的教育家，儿子因而深受教益。从1762年开始（当时姐姐十一岁，弟弟六岁），父亲就带着他俩从慕尼黑到维也纳进行了一次巡回演出，次年又到巴黎。小莫扎特在钢琴和管风琴演奏上的熟练技巧使观众惊叹不已，巴黎出版了他第一批刻印的作品：四首小提琴奏鸣曲，其中两首献给法国的维克托尔公主。此后，他们又赴英国，约－克莱蒂安·巴赫（约－塞·巴赫的小儿子）赞赏这个孩子在演奏协奏曲、视谱即奏、移调、即兴表演和创作小交响曲等方面，态度自若，技艺精湛。在伦敦，莫扎特有机会聆听了亨德尔的音乐和各种歌剧，尤其受到了意大利艺术的仿效者约－克莱蒂安·巴赫的影响；最后他们取道荷兰、巴黎、瑞士回国。姐弟俩在海牙患了重

病，生命危殆达数月。1766年11月，两个孩子与父亲还是回到了萨尔兹堡。莫扎特当时十岁，写下了他的第一部清唱剧。此后，他们旅行去维也纳，在那里两个孩子染上了天花，在皇帝的要求下他又创作了他的第一部歌剧《愚蠢的伪善者》，此剧因故直到1769年才在萨尔兹堡上演。但1768年，在一次私人的聚会上，就已上演过他的另一部小喜歌剧《巴斯蒂安与巴斯蒂安娜》，1768年12月7日，他十二岁时亲自指挥了他的《庄严弥撒曲》的一场大型演出。不久，他被命名为萨尔兹堡大主教的乐队长。

此后，这位年轻的大师到了意大利，处处都受到热烈的欢迎，胜利接踵而来：在罗马，教皇授予他"金马刺"骑士的称号；阿莱格里的作品《上帝怜我》的这一轶事[①]在当地流传：每年复活节的前一周，人们都要在西克斯丁教堂中歌唱此曲，但这个曲本是禁止传抄的，莫扎特仅听了一次以后就凭记忆把它记录了下来。在那不勒斯，公众以为莫扎特有这样的才华，是由于他手指上戴了一个魔法戒指的缘故，人们强使他摘下这个戒指，而这个小演奏家的卓越技艺并未因此而逊色，人们报以热烈的欢呼。在米兰，莫扎特（当时十四岁）上演了一部歌剧《海洋之王米特里达特》（1770年圣诞节），连续演出了二十场，获得了极大成功。以后，他又回到萨尔兹堡，写了清唱剧：《释放了的蓓多拉》。为了上演《阿尔巴的阿斯卡尼沃》他再次来到米兰。为了庆祝萨尔兹堡任命新主教他还创作了《西比纳之梦》（1771年），同年年底，他的《露茜·西拉》也在米兰上演。1773年，莫扎特最后离开了意大利；在十八岁时，他已创作了二百多部作品：但任何一首还不过只是预示了他的光辉未来。

1775年，莫扎特为慕尼黑创作了《虚伪的花匠之妻》，不久

① 阿莱格里（1580—1632），意大利作曲家，生于罗马，《上帝怜我》是他的作品、历届教皇珍藏此曲，不准传抄。

又为萨尔兹堡写了《牧羊者之王》。他的父亲想要把他带去作一次新的巡回演出。但萨尔兹堡的大主教拒绝了父子俩请假的恳求。莫扎特不得不提出辞职，并与母亲一起出走。他经过慕尼黑；在奥格撒堡曾与他的一个表妹有过一段纯洁无瑕的恋情。他还试用斯坦威的新钢琴，斯坦威很赏识他的才能。莫扎特写道："我最使他感到惊讶的是我在节拍上的严谨无讹。他不能理解我对于Tempo rubato① 的处理方法，即右手的灵活自如却毫不破坏左手节奏的精确无误。"在曼海姆时他受到卡那比赫的有益的教诲，后者向他介绍了自己的交响曲创作艺术。莫扎特在此爱上了十五岁的女歌唱家阿洛茜雅·韦柏，准备与她结婚。但他父亲反对这件婚事，给他写了一封通情达理又满怀深情的信，信中说："唉！我的孩子，还记得当年那些美好的日子吗？每当夜深人静、入睡之前，你总爬上我的膝头，唱着你的小歌谣；那时你拥抱着我，吻着我的鼻尖，并对我说，等我老了就要留在我的身边，小心珍爱地把我装在一个盒子里，上面套上一个玻璃罩，免遭尘灰……现在，你想做那种昙花一现的音乐家，还是成为艺术上登峰造极、作品为后人所学习、流芳百世的杰出音乐家呢？这就取决于你自己了。仓促草率的婚姻会使你陷入不幸……。"莫扎特屈服了，心情沮丧，继续进行他的旅程。他到了巴黎，在那儿成功地上演了一个芭蕾剧《穷小子》和为"神圣音乐会"写的《巴黎人的交响曲》（1778）。他研究法国音乐，尤其是格鲁克和格雷特里，他欣赏格雷特里"吐字的逼真和戏剧性的表情"。他模仿在巴黎定居的西里西亚奏鸣曲作者肖伯特的风格。然而他不喜欢巴黎人，他觉得他们并不怎么精通音乐。1778年7月3日他母亲在巴黎去世，这对于莫扎特这样一个热爱亲

① Tempo rubato：节奏自由而原值不变的演奏风格。

人、富于感情的年轻人来说是个可怕的打击。父亲把他唤回萨尔兹堡，途中，他与阿洛茜雅·韦柏相遇，但她却冷淡地接待了他。回到萨尔兹堡后，他怀着忧郁的心情重新担任了当地大主教处的乐队长之职，不久又被命名为宫廷管风琴师。

莫扎特不再是个孩童了。他经历了生活上同时又是艺术上坎坷不平的历程。1781年，巴维耶尔亲王嘱他写一部歌剧，他就创作了《伊多美尼》，这标志着他从青年时期的习作向未来杰作转化的过程。不久之后，由于难以忍受萨尔兹堡大主教的苛求，他不得不与他决裂了，转往维也纳定居下来。此后直到1789年他才找到一个固定的职位，成为皇家宫廷的作曲家。不管怎么说，他总算获得了立即上演一部重要作品的机会。自炫精通音乐的约瑟夫二世皇帝（他会奏古钢琴和大提琴，又是个男中音）吩咐莫扎特创作一部德国喜歌剧，他就写了《后宫诱逃》（1781），而这位皇帝却草率地给他下了一个评论："这不是我们的耳朵所能接受的，音符也太多了。"从此他对这位青年音乐家不再感兴趣，对于他的趣味来说，莫扎特的音乐是太"深奥玄妙"了。

翌年，莫扎特与阿洛茜雅的妹妹康丝坦兹·韦柏结了婚，她是一位优秀的歌唱家和音乐家，但却是个蹩脚的家庭主妇；从那以后，莫扎特就与贫困开始了不懈的斗争，直至生命最后一刻也无法从这种困境中摆脱出来。他的同时代人过去曾那么赞赏他那神童的才智，而当他的艺术真正达到成熟时，他们却轻视了这位天才；他们宁可喜欢一群没有才能的艺术家。正直的海顿对此非常愤慨，1787年他写道："我非常气愤，举世无双的莫扎特竟不能为皇家或王室宫廷所接纳！请原谅我如此的愤怒，因为我太爱此人了！"莫扎特唯一的安慰就是对康丝坦兹的深厚的感情，从认识她到去世，爱她始终如一。为了挣点钱，他教授古钢琴课和作曲课，他创作了一些室内乐作品。他还参加了一些合奏，其中

由狄多·冯·狄多斯道夫任第一小提琴手，海顿任第二小提琴手，莫扎特本人为中提琴手，汪霍尔为大提琴手；而且每个星期天，他还在自己家里为业余爱好者演出几场收费的室内乐。最后到1786年，他终于重新获得了从事歌剧的机会：他根据博马舍的原作写了《费加罗的婚礼》，可是由于一次阴谋的破坏，这部作品未在维也纳获得成功，而却在布拉格激起了强烈反响，受到热烈欢迎。他又应邀为布拉格创作一部新歌剧：这就是《唐·璜》（1787），初演时获得了成功，但以后却在维也纳受到冷遇。正当他在维也纳陷入这新的失败的痛苦中时，又逢另一巨大的悲哀：他的父亲去世了。

1789年，由于格鲁克的逝世，皇家宫廷作曲家的职位空缺了，莫扎特就担任了此职，但他的薪金却被约瑟夫二世从二千弗罗林降为八百弗罗林。莫扎特说："就我现在所干的来说，这是太多了，但就我能够干的来说，这就太少了。"他到德国去作了一次巡回演出，非常出色，但没有什么收益。据说非特烈－威廉二世想用三千塔勒的待遇把他留在身边，而莫扎特因为热爱奥地利祖国，婉言谢绝了。这只是一个传说，不过他为普鲁士王写了一部《双戏妻》（1790），这倒是确有其事的。

同年，约瑟夫二世逝世。莱奥波德二世接任为皇，他不喜爱音乐。可怜的莫扎特的生活日益困苦，他的妻子又病倒了。海顿赴伦敦时，莫扎特拥抱着他说："呵，我亲爱的爸爸，这将是最后一次亲吻，我们再也不会见面了。"这一切的忧伤使这位不幸的艺术家在他生命的最后的一年更为黯淡凄凉。然而，在莱奥波德二世加冕之际，他为布拉格写了《狄托的仁慈》（1791年9月6日），又应维登艺人剧院经理希卡内德的请求，创作了一部神话剧《魔笛》（1791年9月30日），此剧上演了二百多场。

这回，他深得人心，收到了从各地送来的赠献。但是，这已

为时太晚，在他的《安魂曲》还未完成时，他已心力交瘁，于1791年12月5日与世长辞。

莫扎特的丧事凄惨之至，令人心酸。他的妻子长年患病，难离病榻。那天，天气极为恶劣，几个朋友原想伴随他的遗体前往送葬，但他们未能走到目的地。莫扎特的遗体被抛入公共墓穴。几天之后，他的妻子再去寻找那曾深爱她的亲人时，却再也找不到他的墓穴了。

这样一个温和可亲的人，象孩童那样热情无邪，而又充满自信、仁慈、快乐的心灵，就此远离人间了。为了了解莫扎特，我们必须阅读一下他写给亲人们的动人的信札，幸亏我们还保存下来了一份如此重要的文集，这是他那富于幻想的精神、善良纯洁的心地、轻松愉快的性格的写照，它们显示出他音乐上的精神面貌，他那优雅恬美和细腻精致的感情。此外，莫扎特也具有伟大的戏剧写作才能，这在他的《唐·璜》中给我们留下了不朽的典范，但人们在他的信札中可能较难发现这一点。

莫扎特创作了近六百部作品，各类体裁他都很擅长。他的交响曲、奏鸣曲、四重奏具有海顿作品所有的稳固结实和精巧独创的特性，而且给人以一种在表情上更富于变化的魅力，在心理上更为丰富多彩①，在运用新的创作手法上更轻松自如，这些都使莫扎特成为历来首屈一指的即兴创作家。在他身上，灵感不是经过苦思冥想而来，不是经过智力和意志同大自然的斗争后才在头脑中显现的；灵感也不是在过分的激情和狂热的状态中表示出来的；正相反，它似乎处于通常的环境下、平衡的状态中，酷似宁静的泉水涓涓不绝，无穷无尽。当然，这泉涌般的创作也并不是平衡的，因此莫扎特的这六百部作品也并不都是杰作，其中的糟

① 莫扎特是以心理上的丰富见称，而从来不是描绘性的。——原注

的甚至相当可观。然而，莫扎特臻于完美的佳作却大大超过了所有那些花同样时间的作曲家，甚至远远超过了那些比他长寿而花了毕生精力的作曲家。莫扎特可谓是音乐历史上的一个奇迹。

就音乐曲式演变的观点来看，莫扎特是一位伟大的革新者，他毫不犹豫地把群众引向新的道路。当时人们在这方面的评论是很有趣的。例如，他的《g小调交响曲》被认为非常激进和大胆，以后当贝多芬的《英雄交响曲》为人熟知后，人们又将它与莫扎特的g小调交响曲作了比较，认为它“更难”。《后宫诱逃》由于“采用新颖的和声法和那时还为人所陌生的独创的配器手法，因而令人惊异不止”。《F大调钢琴奏鸣曲》、六首献给海顿的《四重奏》和三首献给普鲁士国王的《四重奏》，这些作品都为一种新的艺术带来了最新的楷模，这种艺术既是复调的又是主调的，既是严谨学院式的又是富于自由幻想的，既生动活泼又结构精致，它后来就发展成为贝多芬、瓦格纳和凯撒·弗朗克的那种艺术。

但是，必须特别指出莫扎特作为“德国歌剧”奠基人的重要性。德国的戏剧音乐直到莫扎特前，还只是盲目地抄袭意大利人[①]。但作曲家希勒（1728—1804）该除外，他在莱比锡创造了一种与意大利的诙谐歌剧、法国的喜歌剧同样水平的歌剧，这就是把德国民间的喜歌剧（Singspiel）提高为一种重要的艺术体裁。这是一种来自民间和小市民阶级的歌剧，这些人不欣赏意大利歌剧。在希勒1765—1777年所写的作品中，（第一部是《荒唐的魔鬼》1765年）他让市民、仆人、农民的角色来演唱流行的

① 在德国的歌剧舞台上，最初还有一种“音乐话剧”（Melodrame）。1772年，在魏玛上演了卢梭的《比格马里昂》的译本，由安东·什维采配乐。此后在1775年，勃兰德的《亚里阿纳在纳克苏》，由乔治·朋达编配音乐，首次演出于哥塔。最后又于1775年在莱比锡演出了哥特的《梅岱》，也由朋达配乐。莫扎特对于《亚里阿纳》和《梅岱》都极为喜爱。——原注

"民谣歌曲",而让贵族老爷来演唱咏叹调;这些民谣歌曲的运用突出了真正民族主义者的倾向。赖夏尔弟(1752—1814)以希勒为榜样,希勒在此时的追随者中还有古特洛勃·尼夫(1748—1798)和约翰·安德莱(1741—1799)。之后,莫扎特更精益求精,使这种新的体裁达到更高的水平,创作了《后宫诱逃》和《魔笛》。(我们可以在《巴巴基诺之歌》中听到这类的歌曲,甚至在意大利风格的歌剧《费加罗的婚礼》和《双戏妻》中的费加罗和古格里摩的唱段中也可听到这类歌曲)。

莫扎特在戏剧创作上强调交响乐的重要性,因而他仍属德国乐派。他并没有象意大利人那样,只想到旋律线,也没有象格鲁克和法国人那样,只想到朗诵调;他首先考虑的是要创作出属于音乐家的作品,而把诗词"作为顺从音乐的少女"。他终于找到了全面协调的手法,既不牺牲旋律,又不损害朗诵调。他的观念是一种完美均衡的综合。

其次,他放弃了古代的题材和悲剧。事实上,他若不是把他的角色放在他所熟悉的现实之中(如《费加罗的婚礼》),就是把我们带入一个幻想的境界里(如《唐·璜》、《魔笛》),是他打开了浪漫主义的大门,直接预示了韦柏和瓦格纳的来临。

* * * * * * *

在海顿和莫扎特的周围,曾有一批当时受人重视的作曲家,但他们的名字今日已被人遗忘。其中的几位是:冯·狄多斯道尔夫(1739—1799),室内乐和歌剧作曲家;伊格纳士·普列耶(1757—1831),他只会模仿大师的作品,索然无味;马克西米里安·斯塔特勒(1748—1833),教堂的管风琴师和作曲家;约瑟夫·伏格勒(1746—1814),他曾教过韦柏和梅耶贝尔作曲法;还有汉堡的隆贝格家族;达尼尔·斯坦贝特(1763—1823),他是一位出色的钢琴演奏能手;弗莱特烈克·威廉·罗斯特(1739

—1796），他在某些方面，例如一些新颖的风格、独特的戏剧色彩和浪漫主义的倾向，都可被看作为贝多芬的前驱。

在此，还必须提及两个人物，他们在钢琴音乐史上起过重要的作用；他们是钢琴风格的创立人，这种风格与古钢琴风格是相对立的：一位是叔勃尔特，他原籍为西里西亚人，后来寄籍法国，最后在巴黎定居；另一位特别重要的是意大利人穆兹奥·克列门蒂（1752—1832）。他俩对莫扎特都产生过影响。克列门蒂在钢琴音乐中运用管弦乐的写作法，他那富于诗意的本能、热情的节奏以及某些灵感中表现出来的真正宏伟的气势，都预示着贝多芬的来临。克列门蒂不仅仅是一位非常著名的小奏鸣曲作者，我们首先应该认识他那名副其实的《艺术进阶》，尤其还有他的许多大奏鸣曲，其中有些无疑是已散失的交响曲的缩影。

古典主义时代是随着海顿和莫扎特而开始的，同时也差不多随着他们而结束。确切地说，贝多芬实际上只是在他的初期作品中才是严格意义上的古典主义乐派，后来在创作上就越发展越自由，他的天才也就越无拘无束地表达他自己激烈的个性。前面的那种纯洁、朴实、安宁的理想是属于他的先辈们的，他过去曾奉作楷模，而现在他首先要毫无束缚地表达自己的个性。

第十三章 贝多芬

“尽力为善，热爱自由甚于一切；即令面对王位宝座，也永远不背叛真理！”1792年，贝多芬在一页纪念册中这样概括自己的性格。

他身材矮壮，有着红褐的面色，饱满而凸出的前额；长着一头浓黑而乱蓬蓬的头发，还有一双深灰兰色、看上去好象是黑色的眼睛。宽而短的鼻子上长着“狮子似的鼻尖和骇人的鼻孔”，下巴有些歪。他的微笑是慈祥的，大笑时却似怪物，神情总是忧郁的。他的一位同时代人说：“他那双柔和的眼睛里含有一种令人伤心的痛楚。”在即兴演奏时他的模样全改变了，“面部的肌肉抽搐着，静脉鼓胀起来，嘴也发抖了。”人们说，这是莎士比亚笔下的一个人物——李尔王！

路德维希·冯·贝多芬1770年12月16日诞生于科洛涅附近的波恩。他的祖父出生于马里纳，约在20岁时定居波恩，在那里成为选帝侯亲王的乐长。他的父亲是唱诗班的男高音。这是一个酒鬼和蠢汉，他愚蠢地想利用儿子早熟的才能，拼命地用繁重的作业来折磨他。如果不是贝多芬而是其他孩子的话，也许早就对音乐永远地反感了。他们的家庭生活很困苦，贝多芬的处境也很悲惨。十一岁时，路德维希就在剧院乐队演奏，十三岁那年已成为风琴师并发表了三首奏鸣曲。大约在十二岁左右，小贝多芬有机会在波恩遇见了一位相当好的导师——尼弗（1748年生于堪尼）。兹他教

他练习J.S.巴赫的“钢琴平均律”、C.Ph.埃马纽爱·巴赫的奏鸣曲和M.克列门蒂的奏鸣曲。正是在这些作曲家的影响下，贝多芬开始形成了他自己的风格。1787年他动身去维也纳，见到了莫扎特。但是由于他母亲的去世，他立即回到波恩，母丧使他感到悲痛万分。他回家后负起了这个无人照管的家庭的重担。这是一个沉重的负荷。他不得不同嗜酒挥霍的父亲作斗争。在与布朗宁一家的往来中，他得到一点安慰和支持。伊丽奥诺·布朗宁是他的学生，比他小两岁，他对她怀有温柔的感情，当她后来与一位善良的医生韦该勒结婚后，他就将这种感情转为永恒的友谊了。同时贝多芬也从乡野的景色中找到了一种安慰。他永远也不能忘怀波恩那鲜花满枝、绿树成荫的林荫小径，以及庄严浩翰的莱茵河。

1792年贝多芬被选帝侯亲王派到维也纳继续深造音乐，他此后就在那里永久定居下来。他在维也纳从海顿、阿尔勃莱希特斯贝格和萨里利为师。若干年以后，他在笔记本上写道：“勇敢些！不管体质上的各种弱点，我的天才必将取胜……二十五岁，看吧，它已经来临！我已是这个年岁了！……我一定要在这一年，把我自己的才能全部显露出来！”在这个时期，除了大量无甚意义的随笔外，他已写了三首钢琴、小提琴和大提琴三重奏，作品1号（其中一首优美的c小调三重奏，海顿曾劝他不要发表！）。三首钢琴奏鸣曲（作品2号）；一首弦乐五重奏（作品4号）；两首钢琴和大提琴奏鸣曲（作品5号）。他还创作了钢琴大奏鸣曲，作品7号，其中的广板是那么动人心弦。那时，他初露的才华已经受到音乐行家们的高度赞赏，维也纳的上层社会热情地欢迎他，但是直到1800年4月2日的音乐会上，他才在广大听众面前露面。我们还保留着这场音乐会的节目单：1）、莫扎特的交响曲，2）、海顿的《创世纪》选曲，3）、贝多芬的钢琴大协奏

曲，4）、贝多芬的七重奏，5）、海顿的《创世纪》中的二重唱，6）、贝多芬根据海顿的《皇帝赞美诗》的即兴演奏，7)、贝多芬的第一交响乐。这次演出获得了巨大的成功。

上面我们所列举的全部作品的标题使我们对人们可以称之为贝多芬的"第一期风格"的作品形成一种概念。

人们曾多次批评过W.德兰兹于1855年提出的有关贝多芬"三期风格"的概念。当然这种提法不够确切和过分绝对化。实际上贝多芬肯定不可能在一定阶段中突然两次改变风格。他的才华是连续贯穿地发展的。甚至从他最早的作品中，就可以预见到他最后那些作品中的某些音调、节奏和旋律结构：贝多芬始终是贝多芬，但是有一点也是很显然的，即没有一位音乐家能象他那样不断前进，不断革新。因而只要在他一系列的作品中不作截然的划分，人们完全可以把他才华的发展划分几个主要阶段。谁不一目了然地看到《七重奏》与《英雄交响曲》之间的巨大差别，还有《d小调弥撒曲》和《第十五四重奏》又是属于另一个不同的范畴呢？

如果我们把《C大调交响曲》或《七重奏》，或者最早的六首《弦乐四重奏》（作品18号，写于1799—1800年）看作贝多芬的"第一期风格"的典型，我们可以将其特点归结如下：贝多芬仍然尊重海顿和莫扎特的传统风格，他还不敢从中摆脱出来。他写作的首先是一种世俗的、辉煌的音乐，希望取悦于人，或更确切地说，让自己随波逐流，把他的艺术当作纯粹娱乐的艺术。但在另一方面，我们已可在这同一时期的某些作品，尤其在为钢琴独奏写的奏鸣曲作品10号第一首和第三首中，发现伟大的贝多芬——严肃、深沉、蔑视习俗，只为自己而写作，带着他那倔强傲慢的个性，痛苦折磨的心灵和荒诞的幻想，全身心投入创作。

不管怎样，即使这些最早的作品的材料具有一种全新的性

质，而形式却依然完全是传统的。贝多芬当时把他那些最大胆的思想都束缚在海顿和莫扎特惯用的框框里，他早期的奏鸣曲和交响曲是按照古典式的结构写的。贝多芬唯一的创新——有其重要的意义——在于用快速的诙谐曲乐章来取代庄严的小步舞曲。在诙谐曲中，作曲家的气质可以表达得更自由。这些贝多芬式的诙谐曲洋溢着欢乐之情，往往快乐得几乎发狂。这种写法如在他的前辈们的那种循规蹈矩的艺术中，将早被摒弃。

* * * * * * *

1800年，在他首次获得胜利之后，一个最光明的前途似乎在贝多芬面前展开。可是三、四年来，一种可怕的苦恼不停地折磨着他：贝多芬发现自己的耳朵变聋了。开始，他没有对任何人透露；1801年，他忍耐不住了，写信给两位朋友韦该勒医生和阿曼达牧师，说他遭到了极大的不幸，他咒骂他的命运。他还说："我要向我的命运挑战，但是在我生命中的某些时候，我又是上帝创造的最可怜的人。"因而人们可以在他早期钢琴奏鸣曲的某些慢板乐章中理解到这种令人心碎的痛苦。

贝多芬还经历着其他的深切痛苦。韦该勒说，他所熟识的贝多芬无时不充满着一颗火热的心。而他的热情却是非常不幸的。他总是交替地经历着希望与热情、失望与反抗，这无疑成了他最最美好的灵感的源泉。1801年，贝多芬爱上了琪丽爱太·吉却娣，他把《月光奏鸣曲》（作品27号，写于1802年）献给了她。他写信给韦该勒道："我生活得较为甜美，我还要进一步和人们交往，这是由于一位亲爱的姑娘的魅力使我产生了这样的转变。她爱我，我也爱她，两年来我第一次获得这样幸福的时刻。"但是这种爱情不久就使他深感痛苦。起初由于他与所爱的姑娘之间社会地位的悬殊而使他感到屈辱；后来卖弄风情、幼稚自私的琪丽爱太丝毫不能理解贝多芬崇高的灵魂，1803年，她与加伦堡伯爵

结了婚。这是一段令人绝望的时刻，它所造成的痛苦是贝多芬一生中所未有过的。他一心想自尽，写下了著名的海立根斯塔特遗嘱，在遗嘱中向人们、向大自然、向上帝倾诉他的痛苦。不过他还是重新振作起来了，他那坚强的个性是不可能放弃斗争的。他写信给韦该勒说："是的，我感到我的青春还刚开始，每一天我都向着那个仿佛感觉到但又说不清楚的目标靠近……我要扼住命运的咽喉，它决不能够使我屈服。"这种失望和信心的交替都反映在钢琴奏鸣曲作品27号的第一和第二首（近乎一首幻想曲），作品28号（《田园》），作品31号的第一、二、三首中。正是在钢琴上他最愿意吐露内心的秘密，也正是在这个时候，他写下了为钢琴和小提琴合奏的《c小调奏鸣曲》和《克罗采奏鸣曲》，以及一些宗教歌曲。特别是在《第二交响曲》（1803年）中，我们可以发现他已毅然脱离了危机，战胜了痛苦，我们也看到他追求生活和欢乐的欲望是非常强烈的。

《第二交响曲》在我们看来依然很接近莫扎特和海顿的交响曲，我们从中还看不出什么明显的贝多芬风格。阅读当时的评论文章有助于我们更好地理解这一点。莱比锡报的记者觉得"重奏部分太长"；批评他"所有的管乐器都用得过分了"；认为末乐章"最古怪、最粗野和最生硬"。但是他又说："所有这一切是在如此炽烈如火的精神下进行的，它燃遍了这一部巨著。它是在丰富的新颖思想和完全独创一格的安排下产生的。人们可以预言，当今天那些千千万万流行的东西早被遗忘之时，这部作品始终将给人以一种永远清新悦耳的感觉。"

在这个时期的所有作品中，我们可遇到那些进行曲式和战斗性的节奏：例如在《第二交响曲》的快板和终结乐章和在为小提琴和钢琴写的《c小调奏鸣曲》快板乐章中（第二主题）。这种战争场面的音乐是受到一些当时事件的启发而产生的；大革命降临到

维也纳。贝多芬的一位知心朋友辛德勒说："他热爱共和主义的原则……他是无限自由和民族独立的拥护者……他希望大家都能参与管理国家政府……他希望法国进行普选，但愿波拿巴·拿破仑能把它实现，并因此奠定人类幸福的基础。"这些思想是那么强烈地占据着他，促使他写成了一部新的交响曲《波拿巴》（1802—1804），正当这部作品完成时，他得知拿破仑加冕做皇帝的消息。他不禁嚷道："原来他也是一个平庸之辈！"他撕毁了献词，重新写了一个题目：《为纪念一位伟大人物的英雄交响曲》。

* * * * * * *

在创作《第三交响曲》时，贝多芬完全冲破了海顿与莫扎特的框框：首先是通过整个作品的音调，它完全与革命时代的感情相融合，另外也通过作品发展的手法和总的结构。公众被迷惑了。"的确"，一位评论家说，"正如人们对这位作曲家的卓越才华所期待的那样，贝多芬的这部新作品包含了伟大的和大胆的思想和一种强烈的表现力。但是，如果贝多芬能把作品（历时整整一小时）进行某些删节并使重奏部分更为光彩、明亮和统一的话，这部交响曲更将赢得无限的成功……。这里还有一个c小调葬礼进行曲替代了行板乐章。它用赋格形式进行下去，但是这赋格进而按照有条不紊的次序在一片真正的混乱声中消失了。即使在听了许多遍之后，最仔细听的人也听不出这一赋格，因而这使未曾预先料想到的行家们大为吃惊"。

正是通过《英雄交响曲》，贝多芬确立了自己的第二期风格。现在听众们感到很难跟上，艺术家们自己也在犹豫。小提琴家舒潘文在视奏《第七四重奏》时，进行了几小节就停下来，不禁发出一阵大笑，认为作者是在故弄玄虚。事实上贝多芬创造的是一些新的建筑，它们或是由于庞大的比例，或是由于强烈的对

比，矛盾的冲突，和其中包含的唐突意外，往往令人困惑。他不再迎合世俗的习惯，无论是严肃或快乐的时候，他一直是诚挚而深沉的。他的浪漫主义已经显露，然而即使他一心致力于把他的感情表现得最紧张、最猛烈和打乱次序，他也不致发展到置比例与平衡于不顾；他也决不牺牲外表的形式。

在《英雄交响曲》上演后不久，贝多芬就开始创作歌剧《费德里奥》。法兰西共和历的第Ⅵ年的风月1日[1]，曾在巴黎上演过布依里的乐剧《雷阿诺尔》或者《夫妇的爱情》，由加沃配乐。后来，巴爱尔也为维也纳人根据同一首诗文谱写了歌剧。贝多芬观看了其中的一次演出：他坐在作者的旁边赞叹不已。当巴爱尔突然听到他的邻座大叫："啊，我亲爱的朋友，我一定要为你的歌剧全部谱写出音乐！"时，他感到十分高兴。脚本引起了贝多芬强烈的兴趣，特别是其中包含的道德观念，富于道德观的贝多芬曾经指责莫扎特写了《唐·璜》那样的剧本，他非常乐意去赞美夫妇的爱情。这一点实际上就是这部作品的主题。弗罗雷斯坦受冤枉被拘禁在黑牢里，已濒于饿死。他的妻子雷阿诺尔装扮成男子并谋得了做一名看守的助手。她终于拯救了她的丈夫，并使监狱官僻柴罗判了罪。僻柴罗正是陷害弗罗雷斯坦的罪人。这部故事很感人，可惜原剧被处理得笨拙，风格既蹩脚，又缺乏才华和趣味。1805年11月20日，《费德里奥》在一个满是法国军官的剧场里上演了（拿破仑是11月15日进入维也纳的）。贝多芬的歌剧受到冷淡的反应，的确当时的场合和听众都于他不利。报刊上的评论很糟糕，到第三天晚上就被迫停演了。1806年8月29日，《费德里奥》经过了修改和删节，由原来的三幕变为两幕，并在前面加了一首新的序曲（No.3），这无疑是所有序曲

---

① 相当于1798年3月19日—3月20日。

中最好的一首。这次上演成了第二次的失败，可是报界的评论比较好些而且把失败主要归咎于脚本。1814年《费德里奥》在歌词和音乐上都经过彻底的修改，终于获得了不朽的成功。

《费德里奥》的失败曾使贝多芬深感痛苦。1806年春，他到特罗堡附近去休假，住在朋友布朗斯威克家中，重振勇气。在这段时期，他正在创作《c小调交响曲》，突然他停下来，甚至连平时惯用的草稿也不起，一口气写成了充满着欢乐、温柔和希望的《第四交响曲》。

这是因为在他面前又重新出现了幸福。1806年5月，他与苔莱丝·德·勃朗斯威克订了婚。苔莱丝在很久以后还回忆道："在一个星期天的夜晚，在月光下，贝多芬坐在钢琴旁，开始时他的双手很平坦地在键盘上随意闲弹，弗朗梭瓦（指她的哥哥）和我都熟悉他的这种举止，这通常是他创作之前的准备。然后他在低音部敲了几个和弦，接着缓慢地、以一种庄严的神秘表情弹起了J.S.巴赫的一支歌：'如果你想把心交给我，首先要悄悄地进行，我们共同的心愿是谁也不知道的。'我的母亲和神甫都已瞌睡，我的哥哥严肃地凝视着前方，而我则全然被他的歌和眼神所深深感动了，我感觉到一种多么丰满的生活。"《降B大调交响曲》反映了这段时期安宁的柔情和愉快的信念。他在这部作品中显得性情随和，他又回到了传统的手法中，他想讨人喜欢，与人友好，这正是他那幅肖像所给予我们的意境，具有一种不寻常的优雅。这幅肖像是曼勒在那段时期为他画的，这是他一生中最幸福的时期．也正是在这个时期中，他写下了他作品中最好的几部。《热情奏鸣曲》（1807年）是献给苔莱丝的哥哥的，献给苔莱丝本人的奏鸣曲作品78号（1809年）。《c小调交响曲》和《田园交响曲》写于1808年。贝多芬写信给苔莱丝："我非常想念你，我永远相爱的好朋友，我时而快乐，时而又忧愁，问问命运

吧，向他祈求我们到底会不会如愿以偿。”但是他们共同的梦想根本未能实现。直到他们在一起的最后一天，苔莱丝和贝多芬依然彼此心心相印：贝多芬1816年时说：“一想到她，我的心就跳得象初次见到她时那样剧烈。”也就是在这1816年同年，他写了一组优美的旋律《献给远方亲爱的人》作品98号。

《c小调交响曲》是在法国上演得最多的一部交响曲。这是贝多芬所有交响曲中最受欢迎的，在某些方面也是最有特点的一部：它向我们揭示了作者天才中几个最动人的特点。乐曲一开始就出现了著名的主题“命运之神在叩门”（按照贝多芬自己的说法），第一乐章就建立在这个主题上。这个乐章是奏鸣曲式正规发展的一个完美典范，简洁、强烈。随之是忧郁和尚武交替的行板，然后是幻想性的诙谐曲，其中段是一首巨人的舞曲，接着是通向末乐章的一段非常出色的连接部。最后在末乐章仿佛爆发了一曲巨大的胜利之歌。《c小调交响曲》与《田园交响曲》，和一首协奏曲和《合唱幻想曲》一起于1808年12月22日上演。就在《幻想曲》演出时，坐在钢琴前的贝多芬，完全打断了音乐会的进行，他认为不够有力，毫不客气地大叫：“再来一次！”要这首曲子重头开始。《c小调交响曲》虽然获得了成功，但是人们对贝多芬也进行了批评，他对此早已习惯。后来，这首交响曲在巴黎音乐学院上演时，也被认为末乐章太长，第一乐章的开始不够古典，行板乐章太单调等。

贝多芬在这些交响曲里描述着他自己。他向我们叙述他对拿破仑和法国大革命的热情，或者叙述他爱情的幸福，或者是他克服命运的胜利。他是如此热爱大自然，当然他必定要写一首交响乐献给它，那就是《第六交响曲》，即《田园交响曲》。正是在这首交响曲中，人们可以看到贝多芬的艺术与拉摩的或者海顿的艺术有着多么大的差异。贝多芬在这方面作出了第一个典范。在

描写大自然的题材中，十八世纪的大多数作曲家都只知道写作描绘性的作品，尽可能用模拟的音响来表现外部世界。贝多芬的音乐却是一种内心的反省。他向我们展现的是他在大自然面前的内心感受，而不是力求模仿大自然。的确，贝多芬说的正好与之相反。有一次当贝多芬与一位朋友在海立根茨塔郊区散步时，向他说道："就在这儿我写下了溪边的景色，而在那边，黄鹂、鹌鹑、夜莺、杜鹃则在树梢上和我一起在写作。"还有，在该谐曲中的农民舞蹈取自实际生活中的情景，低音故意落在错误的位置上，另外还有暴风雨的描写，在巴黎最初上演期间受到极大的欢迎。因而我们可以断言《田园交响曲》首先是写景的音乐，但是必须承认，这些杜鹃、鹌鹑、夜莺在整个作品里只占次要地位，或者更确切地说，如果小溪的潺潺流水声和小鸟儿的婉转歌声给交响乐提供了素材的话，这些素材的趣味并不在于它们本身，而仅仅是作为绝妙的复调音乐作品的素材，和作为那些一直是音乐家内心感情倾诉出来的最令人赞叹、最动人的旋律的陪衬。这就是为什么贝多芬要在第一小提琴的声部写上这么重要的注解：情感的表现比景色的描绘更为重要，这也是人们对于描绘大自然的音乐的一种新的方向的起点。正是从贝多芬开始，人们才知道在音乐中"寓情于景"。

1810年5月，贝多芬终于放弃了与苔莱丝·德·勃朗斯威克的结合的一切希望。现在他又成了孤独一人。但是这一次他已赢得了光荣并且对自己不可战胜的才华充满了信心："没有一位皇帝、没有一位国王能够象他那样深信自己的力量。"歌德的一位知名女友，白蒂娜·布伦托那就这样说过。（贝多芬正是在这段时期认识她的。）白蒂娜写道："当我第一次看见他时，我觉得整个宇宙都从我面前消失了。贝多芬使我忘记了世界，甚至你！啊，歌德！我确信此人远远超越了现代的文明。"正是在贝多芬

第一次遇见白蒂娜的时候，在她面前演唱了他那首非常优美的歌曲《不要枯萎》。歌德很想结识贝多芬，其实1813年他们曾在波希米亚的托泊里兹海滨浴场——在那里聚集着亲王、文学家和艺术家等许多人物——相遇，但是贝多芬和歌德彼此并不了解。

贝多芬正是在托泊里兹写下了第七和第八交响曲。《第七交响曲》正如瓦格纳所说是“舞蹈”的诗篇。贝多芬在这里表现得“尽情倾吐”。在德国北方，人们称这部作品是酒醉后的杰作。韦柏对这部作品作了很严厉的批评。在贝多芬这种粗犷的欢乐中，我们又看到了他的祖先佛拉芒人的气质。他说：“我是为人类酿造美酒的酒神。是我，给人们带来了精神上的这种神妙的癫狂。”《第七交响曲》的第一部分和最后部分在很长时期内使听众惊讶不已。但是小快板乐章很快赢得了巨大的成功。在巴黎，人们在演奏D大调交响曲时，用它来代替小广板乐章。

《第八交响曲》是一部充满“幽默”和“幻想性”的交响曲。这位巨人天真地玩耍起孩子们的玩意儿，并不时地用几声叫喊或几个手势提醒我们注意他的感情和力量。贝多芬把小快板乐章建立在节拍机的整齐“的答”声中，以此自娱。在此，一切还都只是微笑而已，但是到最后的乐章中，在狂乱的回旋曲中，周期性地出现了那个可怕的音符，有名的升C音。它好象是上帝或某种能使整个宇宙发抖的不可知的力量的狂怒的一击。在很长的一段时期内，《第八交响曲》一直被认为是一种无甚重要的小玩意。人们称它为“小交响曲”。瓦格纳为此比其他任何人都作了更多的贡献，恢复了它作为《第七交响曲》的姐妹篇的应有地位。

1814年标志着贝多芬的荣誉达到了顶峰。在维也纳的议会上，他受到了全欧洲的亲王贵族们的敬意。他被看作是音乐之圣，他成了官方推崇的音乐家。

* * * * * * *

而现在，所有的苦难和不幸都降临了：首先是经济上的灾难。在他一生的最后几年中，贝多芬不断地受到贫穷的威胁。长期以来，他曾试图为自己谋一个可靠的职位：1808年，他甚至曾考虑过离开维也纳去接受威斯法利君王热卢姆·波拿巴提出的邀请。他的朋友阻拦了他，特别是奥地利最富有的三位领主：一位是他的学生鲁道夫大公，还有洛勃柯维契亲王和金斯基亲王，他们保证支付给他4000弗罗林①的年金，只要他同意留在维也纳。可是不幸得很，这笔年金后来并没有如数支付。金斯基亲王于1812年去世，贝多芬不得不与他的继承人进行一系列的诉讼。虽然他在1814年打赢了官司，可是在这过程中他连代表金斯基个人所捐赠的1800弗罗林也未得到。在支付中始终不守诺言的洛勃柯维契也于1816年去世，而贝多芬则从此失去了这一笔年金（700弗罗林）。1818年他写道："我几乎沦为乞丐，而我又不得不装出一付并不缺衣少食的样子。"他又说道："奏鸣曲106号已经在窘迫的困境下写成，这是一件为面包而折腰的艰苦差使。"斯波尔叙述道，贝多芬经常不能外出，因为他除了满是窟窿的破鞋外再也没有别的了。他的作品没有给他带来任何东西。《D大调弥撒曲》有七个约稿者，他的一首奏鸣曲只收到300到400②杜卡托。加里金亲王向他订购三首四重奏却不付他钱。贝多芬不得不把他的时间和精力耗费在精打细算的日常生活的开支和与女厨的争吵上。

另外，贝多芬还处于极大的精神痛苦状态中。他失去了那些老朋友，虽然又结识了一些新的，但是他对他们没有很深的感情。1816年他写道："我什么朋友也没有，我在世界上是孤独一

① 古代佛罗伦萨的金币名，后为许多国家所仿造。

② 威尼斯大金币。

人。”人们开始对他疏远了。维也纳又开始遭到意大利风格的侵蚀。当时在沙龙里流传着这样的评论："莫扎特和贝多芬是老学究，旧时代的蠢人才去欣赏他们。只有从罗西尼开始，人们才知道什么是旋律。《费德里奥》是一堆垃圾，我们不明白那些人为什么要去听这种音乐来自寻厌烦。”贝多芬的耳朵几乎完全聋了。他与同行们交谈只能靠笔写。我们还保留了他的“谈话记录本”，其中最早的一本是1816年的，有一万一千页的手稿（柏林皇家图书馆）。1822年，当《费德里奥》准备重新上演时，贝多芬想亲自指挥彩排，辛德勒告诉我们，“从第一幕的二重唱起，他显然就丝毫没有听见台上所发生的一切。他的速度大大地落后了，当乐队跟随着他的指挥棒放慢速度时，合唱队员却自顾自地往下唱。随之产生的是全场一片混乱。原来的乐队指挥恩劳夫提议休息片刻，但没有说明原因，在与合唱队员交谈了几句后，又重新开始了。同样的混乱又发生了，不得不作第二次停顿。在贝多芬的指挥下继续排练显然是不可能了，但是怎样才能使他明白呢？谁也不忍心告诉他：‘退下去吧，可怜的人：你不能够再指挥了。’贝多芬激动不安，左右环顾，竭力想从人们的面部表情上寻找答案，去弄清楚障碍究竟来自何处。周围的人都保持沉默，突然他以一种粗暴的态度叫唤我，当我到他身边时，他给我一个小本子并示意让我写，我写了这几个字：‘我求你不要再继续下去了，回家后我会向你解释为什么。’他在正厅里猛地跳起来并嚷道：‘我们赶快走！’他一个箭步地飞跑出去直奔家中；他冲进门去一头倒在榻椅上用双手掩着脸，瘫痪不动了。他的心灵受到了打击，他一直保持着这可怕情景的印象，真到他死去的那天。”大自然成了他的退避之所，他说：“地球上没有一个人能象我一样酷爱乡村，我爱一棵树甚于一个人。”

沉重的家庭灾难最后也折磨着贝多芬。1815年11月14日，他

的弟弟加斯巴德-查理-安东在四十一岁上死去了，留下一个八岁的儿子。他的寡妇是一个微不足道的女人。贝多芬竭力与她争夺小查理，他想收养他。他对她进行了一系列的讼诉，但一直到1820年才告诉胜。对这个侄子，贝多芬打算从此倾全力来培养他，而他却是一个没出息的东西。他只知道不断地给他的叔叔找麻烦。他自己就这样说："我已变得更坏了，因为我的叔叔要我更好。"1826年夏天，在干了不计其数的蠢事后，他开了一枪自杀。他本人并没死，可是贝多芬却几乎就为此而被折磨死。辛德勒告诉我们他突然变得象个七十岁的老人，疲乏无力，丧失了意志。几个月后他果真一病不起了。

再说，早自1816年起，他的健康状况也已大大恶化了。1816—1817年的冬天，他患了支气管炎，长期卧床，并留下了慢性粘膜炎的后遗症。1821年他得了黄疸病，1825年又染上了严重的肠炎并始终未能痊愈。

人们可以理解贝多芬在这些烦恼、痛苦和忧愁之中，只能创作得很少，他的敌人断言他已无用了。事实上，他确有过一段时期失去了勇气。但是逐渐地通过一种崇高的力量，他又在一种新的精神状态、新的灵感中开始他艺术家的工作了。这已不再是那个充满自豪感的贝多芬了，不再感到自己的才华具有至高无上的力量，能去征服整个宇宙，去把自己的音乐思想施加给每个人，并能取得所有的人的尊敬，无论贵贱。现在他是一个终于远离尘世、独身隐居、不再寻求任何功名的贝多芬，专心致志于他的艺术，对任何外界的赞扬都无动于衷。他完全沉浸于苦难和不幸之中，而却微笑地毫无反抗地陷入深深的忧郁中，有时却又以一种惊人的意志力量，使自己到达最宁静的欢乐之中。

贝多芬这种精神上的重振，最早于1812年左右显示在紧接在第七和第八交响曲之后创作的《钢琴、小提琴奏鸣曲》作品第96

号之中，这一作品与那两首如此明亮、如此轻快和如此辉煌的交响曲形成极大的对比！从1812年到1815年，他仅创作了一首重要的作品——《钢琴奏鸣曲》作品第90号（1814年），这是一部富有魅力而很短小的作品，贝多芬在这部作品中似乎又回到了先前的风格。

这部作品是献给里科诺斯基公爵的，他不顾家庭的反对，与一位女演员结了婚。贝多芬给第一乐章加的标题是："理智与情感的斗争"，第二乐章是："与爱人的谈话"。正象在《热情》、《告别》、《离别和归来》以及贝多芬的大多数作品中那样，灵感是由一种诗意、一种情景和一种感情所触发的。音乐越来越不是一种纯形式的艺术了，它具有愈来愈深刻的人情意义。除此之外，贝多芬还为伦敦的一位出版人改编了《苏格兰和爱尔兰歌曲》，为一些官方的喜庆仪式写作了几首应时的乐曲，如《维多利亚战役》、《光荣的时刻》等。但这些曲子只能归入他最平庸的作品之列。显然，他一直在内心酝酿着，他将会创造出高超的、以一种意想不到的风格写成的杰作。这种全新的独特风格构成了他的"第三期风格"。

在这个时候，贝多芬感到"他为艺术做得还是太少了"。他蔑视自己最早期的作品（《七重奏》、《为钢琴和管乐写的五重奏》），他想在他的成熟作品上再大大提高一步。有人以厚利相奉，想叫他按以前的风格来写作，他断然予以回绝："目前正是我生命的秋季。"他说："我愿象那些丰硕的果树一样，只需将它们轻轻摇动，那些甜美熟透了的果实就会象雨点般地掉下来。"

从此以后，他把对于音乐结构的注意放到第二位了，或至少是放弃了古典结构中过于工整的对称，他找到了一种更灵活、更复杂也更富于变化的形式，这种形式能更自然地符合表情上的要求。

这种对于传统的突破，首先由旋律性的主题本身表现出来。有时贝多芬会放弃“四方”①的格局，虽然难得见到，但这一事实却不因此而不值得人们注意。比如在《第六小曲》作品126号中，主题是15小节（6＋6＋3）；在《钢琴奏鸣曲》作品106号的慢板乐章中，最初的旋律是25小节。

贝多芬有时虽然仍运用“四方”体，但却通过在旋律性乐句的句逗之间插入应答句来加以掩饰，这些应答句构成了括弧并打断了8小节或16小节节奏的连续性。例如在《第九交响曲》的慢板乐章和《第四弦乐四重奏》的慢板乐章中。

古典旋律的另一个特点是“结尾终止式”，它以一种最明确的方式来中止和结束乐句。这是旋律线的终点，一目了然，听众勿庸置疑。最初原调的再现是通过一套固定的格式来明确的，这些格式不可能在感觉上造成任何错觉。而贝多芬却往往避免使用这些终止式，以便用一种较含糊的方式来表达他的乐思，这样就使我们的思想悬着，并把我们的各种印象更好地联系起来。贝多芬已经走上了瓦格纳称之为“无休止的旋律”的道路。在这一点上去研究《钢琴奏鸣曲》作品106号的慢板乐章和《第九交响曲》的慢板乐章是很有趣味的。

关于奏鸣曲和交响曲的一般的结构，贝多芬已不再满足于象在第二期风格中那样，取消这类体裁的一、二个结构部分了。他要推翻这些乐章的传统次序，特别是要在奏鸣曲和交响曲中，引进到那时为止一直被排除的曲式。因此，在奏鸣曲101号中，我们很清楚地看到一首进行曲取代了诙谐曲。在最后五首奏鸣曲之中的三首中，赋格或赋格式的体裁以一种非常特殊重要的地位而出现了。

---

① 四方（Carrure），以四为基数的小节数。

赋格在古典奏鸣曲中是被完全摒除的。在J.S.巴赫以后，赋格几乎已趋死亡。贝多芬又重新使它复活了。他总是赋以戏剧性的趣味。他用它来与衰弱无力的慢旋律作对比。对他来说，赋格意味着结构严谨和联贯的思想；赋格也意味着坚定的意志、有组织的行动和振奋的力量。他用它来同某些旋律性主题的那种懒散的、梦幻般的、软绵绵的性格相对立，因为它们表现了意志的衰退、放弃斗争和失望的心情。在奏鸣曲作品106号和作品110号中赋格的运用具有特别的意义。

除了风格严谨的赋格外，我们还在钢琴奏鸣曲和《第九交响曲》中遇到一些纯器乐宣叙调的篇幅，具有一种即兴性质的朗诵。这些朗诵调加强了乐曲的戏剧性。乐曲是作曲家的自白，他内心生活的悲剧得到了体现。

最后贝多芬还创造了一种发展的曲式，人们称之为“大型变奏曲”。它非常适合于表现他那种排除种种束缚，大胆自由写作的思想。“古典变奏曲”是围绕着一个主题用各种装饰音型加以美化渲染，人们很容易从中认出原来的主题动机。相反，在“大型变奏曲”中，主题却经过了如此多变的形式，以致使人几乎难以辨认。有时旋律线被保留，而节奏却大大变化；有时又从旋律的片断中引出新的乐思。有的时候，主题的某一种单独的节奏因素，甚至还有不带旋律织体的和声线条，通过一种微妙的联系，使原动机与由它所引起的变化联系起来。作曲家似乎想发掘出所有能够表现原来主题精神的种种乐思的组合。正是这样，模仿和对比的深刻意义才能以一种最意外的，同时又最和谐的方式表现出来。

这些就是我们在贝多芬最后一期风格的作品中所遇到的主要的新手法。这些手法同海顿或莫扎特的手法是相距得多么远！这不仅仅是从形式的角度来说，同时也特别考虑到作品中越来越具

有深刻的主观意识的感情内容。

从1815年至1826年，贝多芬创作了一些在人类天才中所从未有过的最杰出的作品，它们是：

年份	作品	作品号	
1815年	两首大提琴与钢琴奏鸣曲Op.102		
1815年—16年	钢琴奏鸣曲	作品第101	最后五首钢琴奏鸣曲
1818年	钢琴奏鸣曲	作品第106	
1820年	钢琴奏鸣曲	作品第109	
1821年	钢琴奏鸣曲	作品第110	
1822年	钢琴奏鸣曲	作品第111	
1822年	D调弥撒曲	作品第123	
1823年—24年	第九交响曲	作品第125	
1824年	第十二四重奏	作品第127	最后六首四重奏
1825年	第十五四重奏	作品第132	
1825年	大赋格曲	作品第133	
1825年—26年	第十三四重奏	作品第130	
1826年	第十四四重奏	作品第131	
1826年	第十六四重奏	作品第135	

其中《两首大提琴与钢琴奏鸣曲》Op.102是粗犷遒劲的作品，充满着力量，经常猝然中止。第二首中辉煌的柔板与最后的赋格段特别值得一提。

在晚期的五首钢琴奏鸣曲中，贝多芬从最自由的幻想转向最坚定的意志。他再一次向我们描绘了他的生活形象：他告诉我们他的痛苦与希望，他向我们毫无保留地显示出他伟大的心灵，这心灵时刻放任自己于忧伤思虑之中，却又不断地重新振作。

关于贝多芬的《D调弥撒曲》，他本人曾说过这是“他最完美的作品”。无论如何，这的确是一部规模最巨大、手法最独创的作品。1818年，他的学生鲁道夫大公被任命为奥立穆茨的大主教，

要在1820年3月9日正式就职。贝多芬想为这一庄严的典礼写一部弥撒曲；可是到1820年还只不过写了全曲总谱的三分之一，按这样的比例下去，规模就越来越超出作者的预料。全曲直到1822年夏天才告完成，而到1823年3月19日才送往枢机大主教处。贝多芬就象写其它作品那样，以全部心血来创作这首弥撒曲，这倒并不是说他确实笃信宗教；他虽是个天主教徒，但并不是一个墨守教规的信徒，他对教堂的教义总是采取自由的态度，然而他确实是天生的教徒。开初时他曾想写一部纯粹礼拜仪式性质的作品，他在1818年的日记中写道："为创作真正的教堂音乐，我翻遍了古老的教堂圣咏歌，……也寻找了某些严格的经文译本和天主教古老的诗经和歌曲中完整的韵律，探讨它们是怎样诵唱的。"但不久他就放弃追随这个传统了。正如1824年他对弗洛登堡的管风琴师勃莱斯洛所说的："除《光荣颂》或与之类似的经文外，纯教堂音乐应该只能用声乐来表演。这就是为什么我喜爱巴莱斯特里纳；但是，如果模仿他的作品时，既不包含他的思想又不具有他的宗教观念，这种做法是荒谬的。"他再一次把真诚放在首位，他所要表达的是他本人的思想。这样做的结果是，他的弥撒曲人情味要胜过神秘感。他力图用音乐来表达的是在宗教思想面前的人类感情，尤其是他本人——贝多芬的感情，象这样的音乐，没有一般宗教音乐为了代表上帝的语言和教堂的声音所具有的那种毫无个性的、超自然的特征。这只能是一种音乐会的弥撒曲。

从来没有任何创作象《D调弥撒曲》那样吸引贝多芬了："从一开始，"辛德勒说，"他整个身心都变了样，老朋友们特别能注意到这一切；我应该承认，在这段时期以前或以后，我从未看见过他处于这样一种境地：完全摆脱了尘世俗念。"其中某些段落，如《信经篇》，他真是殚精竭虑，在创作的烈焰燃烧之时，

他跺脚顿足，叫嚣呐喊：人们发现他在家里淌着汗水，凝集心血，面目神情全非。《D调弥撒曲》于1827年以五十个杜卡托①的价格预约登记出版，但只有七个预订人回答了贝多芬的征求，其中有俄国皇帝、普鲁士国王和法国国王。奥地利宫廷、凯鲁比尼、歌德却都装作不知道这位音乐大师的请求。

人们曾说，贝多芬的《第九交响曲》是“他毕生努力的作品”。1795年起，他根据一首标题为《失恋者的叹息》的歌曲，草拟了这一交响曲最后乐章的主题；1808年，他把这一主题用于他的《钢琴、合唱与乐队幻想曲》中，并作了发展；1810年，他又把它放入一个新的版本，叫做《一幅画卷》。另一方面，他很早就有心把席勒的《欢乐颂》谱成音乐；人们在他1798、1811、1814和1822年的“草稿本”上发现了不同主题的若干尝试。最后，从1816年开始，他计划为“伦敦爱乐乐团”写作两首规模罕见、风格全新的交响曲，到1823年10月或11月，除了末乐章之外，《第九交响曲》差不多已经完稿了。他曾想写一首纯器乐的终曲，后来就成为《第十五四重奏》作品第132号的末乐章。经过多次的探索之后，他才决定引用席勒的《欢乐颂》和人声的各个声部来作为这首交响曲的终结。

1824年2月，这部作品完满结束。贝多芬向维也纳社交界的“音乐朋友”求助，以获得组织一次大型音乐会的财经资助。他希望在这次音乐会上演奏《D调弥撒曲》的部分片段和《第九交响曲》。但他遭到了拒绝。这样他就提出把这些新作品拿到普鲁士宫廷作首次公演。然而，一群富裕的音乐爱好者们给他来信，请求他“不要使首都丢丑，这些新的杰作只有在得到本国艺术的广大爱好者的赞赏之后，才能离开他们的故土”，他们向他保证

---

① 杜卡托，威尼斯古金币名。

了财金方面的支助。贝多芬感动万分。1824年5月7日举行了音乐会；十分成功，掌声经久不息。听众始终表现出狂悦的热情，演出在热烈的欢呼声中结束。

就这样，贝多芬终于卓越地实现了他这个毕生的夙愿。歌颂欢乐，欢乐战胜了痛苦，欢乐解放了人类并把人类引向上帝。罗曼·罗兰说："正当欢乐的主题即将第一次出现时，乐队突然停顿下来，产生了一个意想不到的寂静；这给合唱的进入带来了一种神秘与超凡的色彩。确实如此：这个主题正是上帝。欢乐从天而降，她被笼罩在一种神奇的安谧之中：她用那轻柔的气息抚慰着痛苦，当她流入大病初愈之人的心田时，她所造成的第一个印象是如此温柔，正象贝多芬的朋友所说：'看到他的眼睛，禁不住感动得流下热泪。'当主题继而进入各声部时，首先出现在低声部，严肃而压抑。然而，欢乐渐渐统治了万物。这是一场征服痛苦的斗争胜利。此时我们听到了进行曲的节奏，大军前进的步伐，男高音热烈而喘息的歌声，这一切令人激动的篇章似乎使人领略到是贝多芬本人的气息、呼吸的节奏和发自心灵的呼唤，我们似乎看到他一边在原野上疾奔，一边进行创作，他犹如暴风雨中的老李尔王，充满着狂热的激情。战斗的欢乐之后，接着是宗教的狂热，然后是神圣的狂欢、爱情的狂悦。整个激动的人类向苍天伸出双臂，大声疾呼，奔向欢乐，紧紧地将她拥抱在怀中。"

加里金亲王曾嘱贝多芬写三首《四重奏》。当作曲家开始创作时，丰富多彩、层出无穷的创作灵感源源涌入脑际，很快他就有了六首新作品的素材。贝多芬已有十四年（1810年后）没有写过弦乐四重奏。他最后的这几首《四重奏》对群众、甚至对艺术家来说一直是个谜①。在他的作品中，美妙的多声部构成了庄严

---

① 这里意味着具有不可思议的妙处。

朴素的轮廓，更显出宁静端庄的宏伟气魄，充满着富于激情的生命力，在今日听来，愈来愈为人们所欣赏。让我们回想一下那个温婉柔和的《第十二四重奏》中12/8拍子的柔板，最初它是为一首四手联弹的奏鸣曲而作，但始终未能完成；还有《第十三四重奏》中令人心碎的卡伐蒂那①，贝多芬自己曾这样说："在我笔下从来没有一首旋律在我身上产生过如此的效果，并使我自己深为感动。"《第十四四重奏》开始的赋格；《第十五四重奏》(其中有一首为康复的病人感激上帝的歌曲），关于这首曲子，贝多芬曾写信给他的出版商说："我寄给您的这首四重奏将证明我并不想报复您对我的态度，恰恰相反，我给您的正是我所能给最好朋友的最佳礼物。我可以以我艺术家的名义向您保证，这是一首无愧于我名字的作品。如果我说的不是真话，请您把我看作最卑劣的人。"；最后是《第十六四重奏》的行板，其中有《和平之歌》、《甜美的安息歌》，据诺尔说，这部四重奏代表了这位大师最后的音乐思想。

贝多芬在逝世前八天，给他在伦敦的朋友莫斯凯莱写信说："我有一整部交响曲的初稿，还有一部序曲以及其它一些东西放在我的书桌内。"这部交响曲就是《第十交响曲》，我们存有它的几张简短草稿，它原定以"古代调式的宗教歌曲"开始，以"酒神的盛宴"而告终。此外，贝多芬还计划为格里帕泽尔的《梅吕西纳》、歌德的《浮士德》配乐，还要写一首以《巴赫》为名的序曲，一部圣经题材的神剧《索罗门和大卫》，无疑将用他所赞赏备至的亨德尔的手法来创作。

然而，他的精力已衰竭了，他梦想着前往法国南部去："到法国的南部去！那儿去！"——"离开这儿吧！……一部交响

① 卡伐蒂那（Cavatina），一种咏叹调。

曲，然后离开，离开，离开……。夏天为这次旅行而努力工作……，同某个艺术家一起，走遍意大利、西西里！”1826年12月1日，由于从格奈森道夫回来时乘坐敞蓬的车子，他受了凉，肺部突然充血，虽然缓和了六天，但继而出现了消化与循环系统方面的疾病，还有水肿；这使全身机体发生了崩溃，他那坚实的体格使他又拖延了三个月。1827年3月26日，他终于在大雪纷飞、雷电交加的暴风雪中死去。他的侄子当时不在他的身边。而是一个陌生人，音乐家安塞姆·胡登勃兰纳尔给他合上了眼睛。

这就是这个悲惨命运的终结。

贝多芬戏剧性的一生完全浸透在他的作品之中。我们可以在十九世纪大部分的大音乐家身上发现这样的情况：即从他们自身，从他们的个人经历中、从他们的梦幻、愿望、恐惧、欢乐和痛苦之中，寻求艺术的基本素材，或最重要的主题。

第十四章　瓦格纳以前的德国浪漫主义

十九世纪的初叶，是德国音乐艺术上最辉煌和最丰硕的时期之一。就在这一个古典主义结束和浪漫主义产生的交接时期，三个伟大的名字，贝多芬、舒伯特和韦伯紧相连接在一起。

舒伯特深深地崇拜贝多芬。他们彼此互不相识。贝多芬在讲到舒伯特时也这样说："的确，舒伯特赋有一种神圣的光芒。"

就在贝多芬写他后期的奏鸣曲、《D调弥撒曲》、《第九交响曲》和最后的一些四重奏的时期，舒伯特则选择了卑微的艺术歌曲的体裁，他用这种一向为人们所轻视的体裁创作出一些杰作，从而使艺术歌曲一举取得了与交响曲或歌剧同等重要的地位。

艺术歌曲（lied）基本上是一种德国的形式。lied一词在法文中没有确切的对应词。虽然它也属于歌曲，却并不象法文所指的歌曲（Chanson），后者虽然也有悲伤之歌和庄重之歌，但更多地意味着轻快之歌，它缺乏一种深邃的意念。德国的艺术歌曲恰正相反，它大多是伤感、严肃、深刻和感人，一般没有欢乐喜悦之情。如把lied此词译为浪漫曲，依然难以理解它那种极为广泛的体裁的多样性。浪漫曲所标识的范围不广，主要是一种多愁善感的情绪，而艺术歌曲却能表现各种情绪。古诺和马斯奈把他们的声乐短曲称之为旋律。这是因为在他们的思想上，认为这些

作品的意趣主要在于旋律线上，或者说在于音乐结构上，而完全不在于诗词。而德国的艺术歌曲却与此相反，它的独特之处在于诗词和曲调是紧相结合的；诗歌决非音乐的陪衬而已，听众务必对诗词给以与旋律同样的注意，而旋律唯一的作用就是进一步地把诗词的意义表达出来。至于对一般法国的音乐家来说，不管诗词是怎样平庸、贫乏、空洞，依旧都可为之谱成歌曲。然而象舒伯特或者舒曼这样的德国音乐家们则选择了他们最伟大的民族诗人的杰作来作为题材，赋以音乐的阐释。

德国艺术歌曲起源于民间，很久以来一直保持着纯粹的通俗体裁。直到十八世纪的末叶，才开始列入艺术体裁的行列，这该归功于喜歌剧（Singspiel）的创始人希勒[1]（1728—1804），雷查特（1752—1814）和泽尔特（1758—1832），后者是歌德的朋友，男声合唱协会的创办人，他曾为该协会写过大量的曲子。莫扎特在《魔笛》和《双戏妻》中穿插了一些艺术歌曲，格鲁克在1770年出版了一本艺术歌曲集，贝多芬更曾写过许多的艺术歌曲，其中好多首十分精彩。但是，唯有通过了舒伯特，艺术歌曲取得了它最大的发展，最大的广度，用之于各种各类的诗歌主题，使之成为一种音乐的诗歌，把这两种艺术融成一体达到了尽善尽美的境地。

* * * * * * *

弗朗兹·舒伯特，1797年1月31日生于维也纳附近的里克登塔，1828年11月19日死于维也纳。死时年仅32岁。他的父亲是当地小学的校长，他生有十九个孩子，其中九个都早夭折。在他发现了他的小弗朗兹的音乐天才之后，很早就给他上小提琴课，并设法使他进入宫廷圣咏班。在那里，他那漂亮的童声受到了极大

① 他最早的剧本集见于1759年莱比锡。——原注

的赞赏。舒伯特一面在修道院读书，一面从萨利里学习歌曲作法。1813年十六岁时，由于变声的缘故，他离开了圣咏班，同时也放弃了人们提供他作为继续学习作曲的资助，他对于作曲技巧的练习也很少兴趣，此外，他那惊人的本能，从不需要进行钻研，就足以使他探得音乐技艺的全部奥秘。自1813年到1816年，舒伯特生活在父亲身旁，帮他父亲从事教学工作。此时，他已创作了他的一些最佳的艺术歌曲：《纺车旁的玛格丽特》（1814），《魔王》，《飘泊者》，《马车夫克罗诺斯》。1817年，他的朋友弗朗兹·冯·索勃帮助他开始独立生活，从此，他就靠出卖作品的微薄稿酬、几次巡回演出以及有时靠朋友的接济而生活。由于爱好独立自由生活，他拒绝了人们提供他的某些固定职位。他很少考虑到他的物质生活，安于贫困。他所写的《冬日的旅行》中的六首歌曲，只卖了六块钱。他就象莫扎特一样，到死过着贫困的生活。

舒伯特身材矮小、大腹便便，长年戴着一副眼镜，目光炯炯，深刻有神；鬈曲的头发，厚厚的嘴唇。他有着一副愉快而热情的心肠，终日与朋友们相聚一起。每当春秋佳日，他喜与朋友们一起到维也纳附近去郊游，寄寓身心，同欢共乐。人们称这群好朋友为“舒伯特派”。

爱情在舒伯特的一生中当然也占有一定的地位。但那是怎么样的一种爱情呢？这就很难确切地回答。舒伯特自己在这方面显得很为克制和谨慎。他似曾深深地爱上苔蕾丝·格洛白，他曾为她写了第一弥撒曲中的独唱曲。尽管她曾等候了他整整的三年，可是由于生活景况悬殊，他无法娶她。他的学生卡洛琳·埃斯特哈赛也曾引起他的深情厚意。

在舒伯特的非常崇高而纯洁的心灵中，有着一种神秘主义的色彩，他是一个富于幻想的人。在他的灵魂深处强烈地充满着一

种另一个世界的思想。

他象莫扎特一样，很早就感到自己生命力日渐衰竭，预感到末日即将来到。终于过早地熄灭了生命的火焰，离开了人间。按照他的遗嘱，他被葬在贝多芬的坟旁，“怀陵”墓地。

舒伯特在音乐创作上的多产，实是世所少见。在1815年8月份这一个月内，他就完成了二十九首艺术歌曲。同一年内，他一共写了一百三十七首艺术歌曲，两首交响曲，一首四重奏，四首奏鸣曲，两首弥撒曲和五部歌剧。

舒伯特一生共写了六百三十四首艺术歌曲，其中的一百来首是按歌德的诗所谱写，其余的则都采自席勒、海涅、乌兰、鲁克特等人的诗歌。下例一些作品我们应特别予以介绍：《纺车旁的玛格丽特》、《初次的悲伤》、《都尔王》；取材于《威廉·麦斯特》的《竖琴师的歌曲》，《迷娘》歌曲集，《你是我的安慰》，《死神与少女》；两套组歌《美丽的磨坊女郎》和《冬日的旅行》。最后在他的遗作《天鹅之歌》集里，有着许多按海涅的诗所谱写的绝妙佳作：例如《爱情的信息》、《小夜曲》、《退隐》、《阿特拉斯》、《她的肖像》、《城市》、《在海边》和《两倍》等。除了艺术歌曲外，舒伯特还留下了八首交响曲，其中包括了优美的《b小调未完成交响曲》，一些四重奏、三重奏和奏鸣曲，其中颇有不少出色的作品；此外还有好多首弥撒曲和一批无甚重大价值的歌剧。

舒伯特经常使我们想起贝多芬。他在感情的深度上、表情的强度上以及悲剧的广度上都很象贝多芬。

他比贝多芬有着更多的诗人气质。对于歌德的诗词，他能更好地掌握全部微妙的变化，他的心灵更为灵活，能把种种不同多变的印象和感情的焦点结合起来。在这一方面，他比贝多芬更有创作艺术歌曲的天赋。

在另一方面，我们可在贝多芬的笔记本中看到，他是如何地不断雕琢和修饰他的草稿，他时而采用原来的计划给以修改或变更，时而又放弃原来的计划。有时花了很大功夫却一无所获。而舒伯特却是一个最佳的即兴作曲家。在创作上，他从不苦心经营，他有着无穷无尽的灵感，从来不知道要什么修饰和推敲。这又是他天才上的一个特点，这一特点注定了他在艺术歌曲上大显身手。事实上，这种即兴作曲的方式，最好只能用在短小的作品上面。而对于一首交响曲或一首四重奏来说，就难以即兴而就了。正是在室内乐和交响乐方面，舒伯特就常常暴露出结构才能上的不足了。虽然，他仍是以即兴的才能来写这些大型作品，但这一下他那轻快流畅的特性却引起最不良的效果，有时他所写的发展部竟变成了一种冗长和讨厌的罗唆。因此，只有在艺术歌曲里，他的作品特别值得人们探讨欣赏，也只有在这里代表着他全部的精华。

他不象贝多芬那样，有着变化发展的过程，他自第一天开始，就表现出他全部的手法，这正是他天才自然流露的又一个结果。贝多芬是在剧烈的斗争中，掌握他艺术上的技艺，并不断地改变自己的风格。而舒伯特却是生来就具有写作艺术歌曲所需要的一切天赋；他无需进一步再来克服什么。另一方面在他所从事的艺术领域内，根本不需要、甚至也不可能再进一步改进自己。

舒伯特比之贝多芬有着同样的浪漫气质，并且更甚于贝多芬。他对于大自然的感情表现得更为宽广，更为细致；对于海洋、河流和山脉，他的感受更细腻丰富得多。贝多芬对于乡野的爱好似乎显得是一般性的，而对于一些特殊的景色也无什么特殊的感觉。如果我们从他的艺术歌曲中来看他对于不同景色的变化多端的描绘，我们就会看到在舒伯特身上，每一个景色都会引起一种不同的反应：事实上，一种生动如画的伴奏衬托出一种物质

的气氛，这种现象并非罕见。此外，他跟贝多芬一样，描绘在整个结构中并不居有首要的地位；它从属于表情，甚至融化在表情之中。

舒伯特具有一种贝多芬所没有的幻想的意识。在这一点上，我们可以把舒伯特的《魔王》与贝多芬准备为同一诗首谱曲的草稿来作一比较。贝多芬对这首诗的戏剧性有着非常深刻的理解，但是他却放过了歌德在诗中为我们所刻画的那种神奇的幻境。舒伯特的作品与贝多芬的有着同样的戏剧性，然而他却更进一步地刻画出它的意境，因为他把马蹄声，林中的风声，暴风雨的怒吼声，整个的舞台景色与剧情都巧妙地化成了音乐。同时，除了全部这些使我们感动的手法外，在声乐的音调上和在器乐的色彩上，还加上了神秘的特性，这样可以帮助我们唤起对病孩，对鬼域和对恶魔产生梦魇似的恐怖的幻觉：这些效果是整个贝多芬的艺术所无法产生的。

舒伯特是艺术歌曲的大师：世上至今没有人能够超越过他，甚至也没有人能与之相提并论。此外，我们还应指出，他创造了一种完全新颖的方法，把艺术歌曲移植到器乐的领域中去，就在他为钢琴写作的时候，创造了一种被他称之为“音乐瞬间”的小品。这就是所谓“无词歌”的最早的标本。后来，就以这一个名称或其他的称号，一些其他的音乐家如舒曼、门德尔松、勃拉姆斯等都采用了这种形式，创作了一大批小巧的精美绝伦的钢琴诗歌。

* * * * * * *

卡·马里亚·冯·韦伯，1786年12月18日生于霍尔斯坦的一个小城镇欧汀，他是莫扎特的妻子康丝坦兹·韦伯的堂兄弟。他生来就是一个瘦弱的孩子，他是跛足。在他很小的时候，他的母亲因患肺病而去世。他的父亲是剧院的经理，因此韦伯在少年时

就成天泡在舞台后面。最初的时候，音乐吸引着他，后来却又去从事石印术，并对此进行了技术上的革新；可是最后又回到了音乐上面。十七岁时他就指挥了勃勒斯洛剧院的乐队。此后，他又担任了卡尔斯洛公爵夫人的乐长。在这期间，他写了两首交响曲。1806年，他又暂时放弃了音乐而担任了斯图加特的符腾堡公爵的私人秘书。但由于他父亲品行不端的影响，他不得不辞退这个职位。之后他退居曼海姆，接着又到达姆斯塔特。在此，他同年轻的梅耶贝尔一起从伏格勒学作曲。当他的歌剧《雪尔伐那》在法兰克福上演失败后，他便以钢琴演奏家的身份在外旅行演出。1813年时，他被任命为需要进行整顿的布拉格剧院的乐队指挥，在他指挥下，剧院上演了斯邦底尼的《费南特·柯台兹》；莫扎特的《唐·璜》、《费加罗的婚礼》、《荻托的仁慈》；凯鲁比尼、达莱拉、尼古洛和鲍埃丢的喜歌剧；贝多芬的《费德里奥》和斯卜尔的《浮士德》。他力图通过在报纸上写文章来引导群众的艺术趣味。他意识到自己应该努力的方向，因而极力使自己成为一个音乐家和剧作者。

直到1816年，他三十岁时，韦伯尚未创作出任何杰作。1817年1月13日，他被邀请为德累斯顿的乐长。他承担了振兴德国歌剧的重任，以抗衡盛极一时的意大利歌剧。他最初上演了梅于的《约瑟夫》，然后是格莱特里、鲍埃丢、尼古洛的作品。但是，与此同时，他在着手建立一组真正德国风格的新剧目。1821年，他上演了他的《自由射手》，首先在柏林演出，随后在德国各地的舞台，其中包括德累斯顿，获得了巨大的成功。这部歌剧是讲一个着魔的猎人的故事，他为了在一次射击比赛中获得胜利以争得他心爱的情人，来到“地狱峡谷”铸造了一些魔弹。1825年，上演了他的《幽丽安德》，但没有得到象前面那一作品的欢迎。这个主题取材于《尼弗尔的叶拉德和他的情人美丽而贞洁的幽丽

安德的故事》，原作见希勒琪的十三世纪法国诗歌集。波卡塞的小说和莎士比亚的《辛柏灵》都用过同一的题材。后来韦伯虽然已在病中，他仍为伦敦写作了《奥勃隆》，在此之前他曾想写一出《浮士德》。奥勃隆剧也是一部古老的传奇，取材于《波尔多的于昂》。在这时期，他的境况，愈来愈窘困，自他1817年娶了一位女歌唱家 卡洛琳·勃兰德之后一直欠佳；他前往伦 敦，自信将客死他乡，但也确信将能解决他家庭的困境。他说："如我前往伦敦，即使我病死，而我的孩子将不致在家饿死。"1826年4月12日，《奥勃隆》首次上演，盛极一时，但是就在同年6月4日深夜到5日凌晨间，韦伯与世长辞了。

对于韦伯的室内乐和交响曲作品，我们将不作论述。因为它们常是过于粗糙。其中只有几首可作例外。例如：《降B 调钢琴奏鸣曲》，其中有着几段优美的音乐，还有大家熟悉的《音乐会曲》和《邀舞》。值得指出的是，韦伯作为一个作曲家兼钢琴家而论，他在键盘乐曲的结构上，在琶音的处理与和 弦的 写 法 方面，颇有一些技巧上的创新。

韦伯最高的声誉，该是他的歌剧。当然他的歌剧也并非是完美无缺。韦伯从来没有能力写作一部完美的作品。他的思想太散漫了，太少精雕细刻、苦心经营的作风，总是即兴而成。他缺少前后相贯的精神，总是一念未了，又是一念。另一方面，韦伯是一个重理智和重想象的人，他的感情不总是那么内向，他常显得一时的冲动，没有一个持久而深邃的情感，未免略嫌枯燥，可是韦伯却确是一个卓越的诗人，一个剧作者。他的一个同时代人已经就《幽丽安德》对他作出了这样的评价："诗情胜过了音乐"，作为一个剧作者，他是既得自后天的教育，又来自先天的本能。那么他又怎么会接受那些低劣的脚本呢？应该相信他只是考虑到那些题材的本身，而不顾到上演时的缺点。他之所以热衷于《自

由射手》，因为这是一首德国民间故事，它最最适合于他构思一种民族的歌剧的计划，以与意大利或法国的歌剧相抗衡。至于《幽丽安德》和《奥勃隆》则取自法国民间的古老传说，但由于它们具有一种十分浪漫主义的气质，就可很容易地改编为德国化的东西。

韦伯的音乐是一种全新的语言。在他的歌剧《幽丽安德》中，运用了一种旋律性的朗诵，这为后来瓦格纳提供了范例；同时他刻意正确地跟着诗歌和戏剧的情节变化而发展，这就促使他把乐谱分为各个场景，而不再是咏叹调、二重唱、三重唱和合奏合唱等。他的作品节奏变化无穷；真是罕见的生动活泼而又迅猛激烈，而不是以前的那种不变的"和谐"。他的配器法也是异乎寻常地变化多端和色彩绚丽，他对于圆号和单簧管富有诗意的音色非常偏爱，因而把它们运用得十分新颖独特。他擅于表达梦幻的、幻想的、非现实的、超自然的意境。他精于描绘仙女、爱尔菲①、山怪、土神等的境界。他的序曲是以他歌剧的动机为根据，其完美的程度远远胜过歌剧的本身。他的目的在把剧情的轮廓一下子展现出来，并唤起听众产生一种与戏剧精神在感情上的共鸣。因此在《自由射手》的序曲的开端由圆号所奏出的动机，极妙地渲染了一种森林的神秘气氛。《幽丽安德》序曲中三连音的骑士风格的主题立刻就确定了整个作品的总的性格。这个主题使瓦格纳在写《罗恩格林》的"婚礼进行曲"时就立即想起了它。这种在序曲一开始就使用动机的手法有着十分重要的意义，它已经令人想到瓦格纳式的主导动机的观念。另一方面，一种对大自然富于幻想的浪漫感情，给予了韦伯的歌剧一种非常深刻的魅力，预示了四幕剧中神秘、象征和超自然的音乐。韦伯甚至还

① 爱尔菲：北欧神话中象征空气、火、土的精灵。

模糊地想到了应在戏剧中把"姊妹艺术"紧密结合起来。他说："意大利人和法国人各自形成了一种歌剧的概念，他们在此中左右活动而感到满足，而对德国人来说却不是这样……。在别的国家里，一切就是为了满足感官上一时的欢乐，而不惜牺牲其他，而德国人则努力创造一种综合的艺术，把各种艺术谐和地结合成一个优美的总体。"

韦伯不只是为理查德·瓦格纳开辟了一条道路，而且还深深地影响了柏辽兹、门德尔松、舒曼、李斯特、肖邦。他的影响涉及十九世纪上半叶的所有音乐家。有人认为《白色女人》、《商帕》、《魔鬼洛贝尔》都是《自由射手》相距久远的翻版而已，这话是有道理的。

除了韦伯之外，在十九世纪上半叶的德国戏剧音乐史上，还有三四位作曲家，虽然是次要的，也起有相当的作用。斯卜尔（1784—1859），伟大的小提琴演奏家，除写有大量的小提琴的作品，以及还写有神剧与交响乐之外，他还上演了十部歌剧，其中《浮士德》(1816)一剧表现出了一定的自然主义幻想的倾向。

人们可以这样说，斯卜尔和他的《浮士德》为韦伯开辟了道路。另一方面也影响了霍夫曼，他是《幻想故事集》的作者，在文学领域内深为著名，但他在音乐方面也创作了许多作品，其中最著名的当推他的一出浪漫歌剧《女水神》（1816）。

海恩列希·奥格斯特·玛希纳（1795—1861）写有大量的歌剧，其中《僵尸》（1828），《寺僧与犹太女郎》（1829），和《汉斯·海林》（1833）等歌剧是德国剧院经常上演的剧目。尤其是《汉斯·海林》得到巨大的成功。这一作品的浪漫主义风格对于瓦格纳的《魔船》的创作不无影响。玛希纳还创作了许多的艺术歌曲和室内乐作品。

居斯塔夫·亚尔勃·洛辛（1803—1851）努力从事喜歌剧的

创作，其中某些作品至今仍在德国舞台上演出。他在1840年曾写了《汉斯·萨克斯》，此剧没有得到成功。但在后来却引起瓦格纳的注意，为他提供了一个创作题材。洛辛作品中最出色的当为《偷猎者》（1842）。

* * * * * * *

随着舒伯特和韦伯，浪漫主义音乐在德国终于奠定了基础。德国的音乐至今仍没有跳出浪漫主义的时期。虽然也颇有人试图回到古典主义去，但即使象门德尔松和勃拉姆斯这样的古典主义，也免不了带有强烈的浪漫主义的成份。

* * * * * * *

费里克斯·门德尔松，1809年生于汉堡，1847年死于莱比锡。门德尔松给我们提出了这样一个例子：工作太轻松，生活太优裕会造成事业上的种种不足。他的祖父就是哲学家摩斯·门德尔松，他的父亲是一个有钱的银行家，在他孩提时代，他同他的姐姐芳妮就已经显露出惊人的音乐天才。1818年当他九岁的时候，就首次公开表演。他在父亲的家里，指挥了一个乐队，并且叫人演出了他自己创作的一些小歌剧。随后他发现了J.S.巴赫的作品。对这个当年的老圣咏队长热心崇拜，在1829年他组织了一次盛大的音乐会，让人欣赏了巴赫的《圣马太受难曲》。他对于这些古老作品深入了解，并为它们的传扬而作出了贡献。然而，他对于他的朋友舒曼的如此动人的艺术，却总是无动于衷，不感兴趣。1829年，门德尔松出游英国，一举成名，大为成功，他有着能取悦于英国人的一切气质：明朗清新，井井有条，优雅大方，庄严华贵。从此他一帆风顺，不断地成功，1835年，被任命为莱比锡城的布业公会乐队的指挥。1843年，他就在本城建立了一所音乐学院。他在1837年结婚，1847年，在他姐姐芳妮死后几个月，也相继逝世。

门德尔松写了一些神剧或清唱剧：《圣保罗》（1836），《伊

丽亚斯》（1847），五首交响乐，几首序曲《安底古内》，《阿泰里》和《仲夏夜之梦》的舞台音乐。许多的室内乐，钢琴曲和一些艺术歌曲。在他生前，被列为大师之列，受到了人们的崇拜。在今日流行的评价，却认为没有什么价值。现在让我们努力为他作出一番公正的评价。

门德尔松无疑是具有很大的缺点：他在“模仿”上做得轻率，他随便地模仿着巴赫或亨德尔。他有一个致命的缺点，即偏爱于一种肤浅的感情表达，他滥用旋律的形式；他的发展部分过分冗长。但是我们必须承认他文笔的优美、动人、文雅；这在他的一些轻巧的乐曲中，一些诙谐曲中尤为显著；他那新颖独创的色调气氛是属于一种描绘性的浪漫主义；这在他那描叙精灵鬼怪的舞曲中，可说是第一流的。但是，即使他的一些特点，就他说来已经到达顶点，实际上仍略嫌平庸。他的那种虚弱倦怠或是喜欢幻想的特性很快使人厌倦，我们要求一种更为坚强有力的感情和更加深刻精致的手法。

* * * * * * *

舒曼，五官端正，面部饱满，黑黑的头发下面衬托着一双深蓝色的眼睛，嘴巴略微张开着，双唇微微向前，似乎在吹口哨，温雅的神情，有些心不在焉，又似沉思迷惘，这就是舒曼的一些面貌特征。他忠厚仁慈，和蔼可亲；易动感情，具有病态的敏感。他一生受着精神病的折磨，这给他造成了难以想象的最悲惨的结局。

罗伯特·舒曼，1810年6月8日生于萨克斯的兹维考。他祖父是一个耶稣教徒，父亲是个图书馆员。他是家中五个孩子中最小的一个。他自九岁开始，就非常认真地学习钢琴。同时他又阅读拜仑的诗篇，写作剧本和小说。约翰·保罗·李希特①的著作

---

① 李希特（1763—1821），德国著名文学家。

一直在他心灵中保持着难忘的印象。

1826年，他父亲去世，为了获得母亲的欢心，他依从家训进入莱比锡大学攻读法律。

他同时修习哲学课，阅读康德、谢林、费希特等人的著作，他写作诗文，练习剑术，同时每当阅到舒伯特的艺术歌曲时，又不禁为之哭泣。他是属于那种富于浪漫性类型的学生，幻想而激动，易于极度的伤感，但是他始终保持着心灵上道德上最大的纯洁，这完全是他天赋的个性。

他在莱比锡认识了钢琴家弗莱特列克·韦克和他的女儿克拉拉。克拉拉在六岁时已经是一位演奏家了。舒曼自己也经常致力于钢琴、作曲和研究J.S.巴赫。但是这时他还没有决定成为一个音乐家。

他在这个时候到德国和意大利的北部作了一番游历，然后定居在海德堡，在此他又重新攻读法律，但并没有放弃钢琴，每天还用七小时练琴。他开始以演奏家的身份出现。他还写了他的作品《蝴蝶集》中的好几首。

1830年二十岁时，他参加了一次帕格尼尼的音乐会后，引起了他一种不可抗拒的热情，从此决心献身于音乐事业。他向他的母亲恳求，允许他抛弃法律而从事音乐。经过了恳求，终于得到了同意，于是他回到了莱比锡，请求弗莱特列克·韦克指导他学习钢琴。到此时为止，他只是想成为一个伟大的演奏家。但是由于一次意外的事故，使他无法再使用他的一个手指，这迫使他放弃了钢琴演奏家的事业。

他立即迫不及待地开始学习和声学与对位法，然而由于任性，他的学习时断时续。

接着一连串不幸的事件，突如其来地打断了他的活动。他的嫂嫂和哥哥的去世，使他痛苦万分，他患了妄想症，精神上陷入

抑郁的深渊。精神病初期征兆随之出现。

但是他又逐渐地恢复了正常，重新投入了工作。1834年他创办了一份音乐杂志《新音乐报》，其宗旨是为年轻而"先进的"音乐家们的见解而辩护，以反对守旧派的墨守陈规和《菲里斯坦人》①的庸俗趣味。就在这份音乐报纸上，后来通过他的介绍使圈内人认识到肖邦的焕发的天才和勃拉姆斯的奇特的性格。

在1834年到1836年之间，他遭到了两次沉痛的打击，先是他的至友路易·许恩克亡故，接着是他失去了亲爱的母亲。他那脆弱的心灵无法抵御这样的打击，每一次的打击都使他的精神遭到更大的震动。

到此为止，舒曼还只写了钢琴音乐（自1号到23号的全部作品）。他的音乐在广大的群众看来，认为是过于艰深和晦涩。舒曼只是在他朋友的小圈子里获得了成功。

舒曼对于克拉拉·韦克的爱情激发了他创作他最早的一些艺术歌曲（1840）的灵感。这也使他意识到自己在这种体裁方面有着卓越的才能。后来他在这一领域内产生了一些他的最佳的杰作。

舒曼期望娶得克拉拉·韦克。但是他的年老的钢琴老师两次拒绝了这桩婚姻，借口这个年轻的音乐家没有地位。因此，为了希望压倒他这未来岳父的反对，舒曼设法取得了耶纳大学哲学博士的学位。但韦克并不因此而让步。他为舒曼不良的健康而担忧。他事先曾见到舒曼的一个姐姐死于疯病，对于这样一个病例印象十分深刻，他决不能视而不见。

舒曼最后诉诸于法庭，经过了多次痛苦的争讼，他终于娶到了他心爱的人。婚礼于1840年9月12日举行，从此这两位艺术家

① 菲里斯坦人：指没有文艺修养的庸俗之人。

生活在最亲密和融洽的爱情生活中。

韦克只是在四年之后，才与他们重归于好。

直到1840年，舒曼才初次写作艺术歌曲，而就在同一年间，他即写了一百来首。

自1841年起，他才涉猎到交响乐和室内乐。最后他写了几种包括人声与乐队的交响诗，如《天堂与仙女》、《一枝玫瑰的生命》、《浮士德》。

但是他的健康于1845年突然地起了变化。他被迫停止一切的工作，他得到了治疗。后虽得到了恢复，但这次特别严重的危机，使他留下了一个可怕的痛苦的印象，使他预感到自己的末日。1846年他的病再度复发，更加深了他这种悲观的思想。

他极力想以勤奋的工作来分散他的这种心情，但结果反而加重了他的病情。他先写了一部歌剧《热诺维瓦》（1848）在莱比锡上演，但没取得怎样的成功；又为拜伦的诗《曼弗雷德》配了音乐，一首《弥撒曲》，一首《安魂曲》（1852）。

自1849年12月开始，他已经出现了精神错乱的症状。1854年2月27日，精神病发作，他投身于莱茵河中，人们把他救了起来。但不得不把他关在疗养院内，他就在这里结束了他最后的那些悲惨的日子。1856年7月29日，他与世长辞。

这种理智与发狂的斗争，世上最最痛苦的戏剧可以说莫此为甚了！

舒曼象舒伯特一样，有着写作艺术歌曲的天赋，又象舒伯特一样也是一个诗人，同样都具有那种写作艺术歌曲的自发的本能和敏捷的灵感。这种灵感适合于创作这样的作品：作品的结构是无甚关系的，而确切的感触和丰富的想象就是一切。

舒曼具有非常高深的文学修养，这一点是舒伯特所及不上的，这对于他深入细致地了解象歌德、席勒和海涅精致和细腻的

思想有着莫大的帮助。他的艺术属于文雅讲究、富于修养的人，比舒伯特更为精雕细琢、深刻细致。他没有那种压倒一切的巨大力量，但他却有一种沁人肺腑的感染力，他通过了其他的方法取得同样的悲剧效果。他不是舒伯特那种慷慨大方的个性和易于外露的感情。舒曼是属于一种凝结内向的个性，他的风格纯净而精确，他的乐句简短而紧凑。

他的表情是完全"内向"的：他把对大自然和超自然现象的描写敝在一边，在他的作品里，一切都化成了纯粹的感情；没有任何的装饰布景。他的音乐从来也不是戏剧性的，除了在他的知己的小圈子内，简直难以令人体会。象他的作品《诗人之恋》或《女人的爱情与生活》，可以说没有一个表演者能在简单地一读之下就把他的深刻印象表达出来。

舒曼创造了许多记录内心世界的新方法。

在舒伯特的艺术歌曲中，除非作为展开诗歌的画面，钢琴的作用大抵都是作为次要的伴奏性质，主要还是歌唱为重。而在舒曼的音乐中，他对诗词的阐释分别放在歌唱与钢琴上；人声与乐器互相对答，而较重要的部分常常不是歌唱者。在他的《诗人之恋》的结尾处，竟至整整一页完全抛却了歌唱，似乎歌声已经无法表达洋溢于内心的感情，他自已则陷于热情的沉思默想之中，让钢琴来独奏，作品到此可能达到了高潮。此时内心的情景已非言语所能表达，只有无言的音乐才足以倾吐内心的激情。

另一方面，在他的艺术组歌如《诗人之恋》、《女人的爱情与生活》中，他一首接着一首地把它们串连起来，组成一整套十分统一的总体，因此就好象在展开成套的画面，或毋宁说一串富于感情的印象。在他诗意的作品中反映出一种完全是热情的戏剧甚至是整个的生命。

除了艺术歌曲之外，舒曼的钢琴作品有着非常重要的地位。

在这个领域里，他引入了幻想曲、随想曲，这种形式在他以前从未有过这样重要的地位。他那梦幻似的灵魂在此唱出了魅人的黄昏、童年的天真或是爱情的欢乐与痛苦。

在室内乐和交响乐方面，舒曼完全尊重古典的形式，但在主题的内容和感情方面，则仍然保留着浪漫主义的精神，这就显得多少不很协调。关于他发展的方式常显得学究气息，未免枯燥；同样的节奏反反复复，未免令人厌烦。然而他思想上的独特之处，当演奏时很快使人忘却了那些缺点。他的三重奏、四重奏、五重奏和交响曲，包括着他所有作品中一些最美的篇章。

他所写的声乐与乐队的作品瑕瑜互见，有时他所处理的题材超越了他个性所长的范围；他具有动人的想象力、诗意的幻想和深刻而又痛苦的温情，但他那种优美文雅的情致，未免过于女性化了。

• • • • •

舒伯特、韦伯、舒曼的浪漫主义还不致于打破全部的古典主义传统。这些作曲家的创新还只是小心谨慎地进行，他们既没有丝毫打破当时所普遍承认的音乐结构，也不触动当时普遍承认的和声原则。但是一场真正的革命正在音乐领域中酝酿着，在德意志诸国内李斯特是第一位开拓者。

弗朗兹·李斯特，他是爱斯特哈瑟亲王的一个会计师的儿子，1811年10月22日生于匈牙利的瑞丁。在他的孩童时期，他就深受吉普赛人的音乐和贝多芬的音乐的薰陶。在九岁时，他已成为一个出色的钢琴演奏家，首次公开演出。十岁到十二岁时，他从车尔尼学习钢琴，后者是贝多芬的朋友和他的作品演奏者。他又从萨里吕学习作曲。当李斯特在维也纳举行第二次音乐会时，贝多芬也在场，听后深为感动，立刻跳上台去，拥抱了这位少年艺术家。

十二岁时，李斯特来到了巴黎，以后他不断地来这里，而且一直到1847年为止，他大部分时间都生活于此。在巴黎他受到了各种文学、艺术和世俗社会的影响。法国的浪漫主义对他起了巨大的作用。在他十二岁半时，在法兰西歌剧院上演了他的一幕剧作《唐·桑契》。随后他在欧洲开始作巡回演出。由于他辉煌的演奏技巧，和对于乐曲表演的力度和深度，使他的听众为之惊叹不已。

十五岁时（1826），他写了《十二首钢琴练习曲》，后来（1838年）成为《十二首高级演奏练习曲》，其中的第四首又改编成一首交响诗《玛泽巴》。

他曾有过神秘主义的种种危机，他想出家做神父。1830年的革命又把他思想上的强烈愿望转向另一个方向：他成了一个民主党人，一个社会主义者。

柏辽兹的《幻想交响曲》给予了李斯特一个启示：他把它改编成一首精彩的钢琴曲。他深为《一个艺术家生活的插曲》作者的思想所打动，他成了一个最最热心的诗歌描叙音乐和标题音乐的支持者。

不久，他又重新采用了1832年由费蒂所提出的某些观念，坚决主张重新建立现代的调性，废弃那些严重束缚旋律和一切发展的古代传统。他认为在一个已知的调性里，没有哪一个和弦应被认为与它绝对无关，不管这个和弦乍一听来是与这个调子相去多远；他主张取消古时的转调法则中所规定的一切转变方法。

从1836年到1844年，李斯特与达戈尔伯爵夫人同居（后者日后成为一个著名的女作家，笔名为丹尼尔·斯坦）。这事使他离开法国，前往日内瓦、罗马和莱茵河畔。这个烦恼而不安的结合，争吵不断。他们生了三个孩子：丹尼尔，二十岁时死了；勃兰丁，即未来的爱弥尔·奥里维夫人，还有一个叫柯希玛，她先嫁给指挥家冯·彪罗，后又嫁给瓦格纳。

1847年2月，李斯特在基辅举行一场慈善音乐会。他得知有一位贵妇花一百卢布购买入场券：这位贵妇人就是桑－维特根斯坦公主。她年华二十八，李斯特时年三十六，两人由倾心而相结合。新的共同生活，至少最初的一段时期是欢乐和幸福的。李斯特后被任命为魏玛大公爵的乐长。他与维特根斯坦公主同居在阿尔登堡。就在这里他们建立起了一个艺术中心，在十五年的时间里它的光辉照亮了整个的德国。

就在这个时期，李斯特写下了他的交响诗：《但丁交响诗》（1847—48）；《塔索》（1849），《山上所闻》（1849），《玛泽巴》（1850），《节日的喧闹》（1851），《浮士德交响曲》（1853—54），《奥尔斐》和《前奏曲》。他那首令人赞赏的《b小调奏鸣曲》写于1853年；以及《克朗弥撒曲》（1855）等等作品。

就在此时，李斯特还为一些其他作曲家而效劳。1849年2月16日，他在魏玛帮助瓦格纳上演了《唐豪舍》；1850年8月28日上演了他的《罗恩格林》；1852年3月20日上演了柏辽兹的《朋·维努托·契里尼》；1858年12月15日上演了彼得·柯纳里斯的《巴格达的理发师》；此外还在音乐会上演出了柏辽兹的全部作品。

李斯特与他当时的各大艺术家都有所联系，甚至可以说对他们都有所帮助。他极力帮助他周围有才华的人。他说：“即使我自己一生没有创作出什么优美佳好的作品，但只要我能从别人那里认识到和欣赏到美好和伟大的作品，我也会同样感到深刻和真诚的愉快。”

李斯特在魏玛的处境，最后给他招来了过多的嫉妒和敌人。1861年他引退前往罗马，一些学生和热心的拥护者随着他一同前往。

自1858年起，他参加了圣芳济教派。1865年他接受了三等神品的教职。就在这个时候，他作了他的几首伟大的宗教音乐作

品：《圣伊丽莎白传奇》和《耶稣基督》。

晚年，他不再谋求作为钢琴演奏家的光荣，他到此唯一所期望的是作为一个作曲家，可他看到他同时代人并不把他视为作曲家。他仍然愉快地参加了瓦格纳在拜鲁特所取得的胜利。1886年1月31日，他带着满意的心情在拜鲁特与世长辞，用他自己崇高的话儿来说“把标枪投入在未来宽广无边的空间”。

这个未来，终于为这一个在他自己时代未能受到公正看待的伟大艺术家，作了补偿。人们对于弗朗兹·李斯特的作品，兴趣不断增长。我们看到这个大胆的革新者，在十九世纪的音乐史上，取得了日益重要的地位。

他的作品当然也有缺点：人们可以批评他有时应用了平庸的主题，同时在发展上也是松懈空洞。然而，即使在他最不平衡的作品中，人们总可发现到充满火样的热情、活力和大量细腻的创新手法，或是表现在和声上，或是在配器上，甚至是在旋律上。这些特点都直接影响了瓦格纳，并且或多或少地更远的人物：俄罗斯印象派们和德彪西①。但李斯特令人联想到的主要是瓦格纳。人们甚至可以说，如果没有了李斯特的发明在先，瓦格纳就没有任何的创造。瓦格纳的全部风格在李斯特的作品中已具雏形。但是李斯特所具备的是过多的即兴创作能力，而只有瓦格纳那样天才的力量和意志，才能用这些尚未使用过的音乐语言素材，谱写出完善的篇章，他那经过深思熟虑的严密的构思，为他提供了取之不竭的灵感。

---

① 李斯特在调性上的自由运用，这使他写了许多转调十分频繁的主题，人们可以看到这些主题是由七和弦甚至九和弦的和声直接连接起来。他的旋律常常不是结束在终止的主和弦上，而总是悬而不决。
他的发展部分常常受到文学的或描绘性的标题的影响，几乎毫不借助于古典式的结构。复调音乐在其中常起着重要的作用。同时“循环性”的倾向多次出现。
在钢琴的风格上，李斯特创用了许多新的手法，其中主要有：模仿小提琴的“击弓法”，经常运用颤音，二手分弹八度音阶，特大音程的跳跃，滑音，大拇指弹奏内声部，或由两手分开弹奏。——原注

第十五章　从罗西尼到威尔第
——真实主义

十八世纪末叶，意大利歌剧处于完全衰颓的境地。到了十九世纪，由于罗西尼和威尔第的关系，它又获得了新的生命。

乔契诺·罗西尼1792年2月29日生于罗马涅的一个小城贝萨洛。他的父亲是屠宰场的检验员和本城的号手。他的母亲很会歌唱；后来当他父亲因共和主义的嫌疑而被捕入狱，她就投身于剧院。小罗西尼的童年教育，完全被忽视了。最初，他被送到一个熟肉铺作学徒，后来又被送到铁匠铺。但不久人们发现了他有天生的音乐才能，便给他上钢琴课。以后又让他在教堂里唱歌；他又学了小提琴和法国号。他得到了许多人的庇护。在十四岁时，他已经写出了一部二幕歌剧《德米特里奥和波里比亚》。

十五岁时，罗西尼进入了波伦亚音乐学校，在玛太神父的作曲班上学习。他热心爱慕一些德国大师的作品，常常喜欢根据海顿和莫扎特的四重奏，摘其部分乐章进行再创作，以此而自娱。人们戏称之为"特台斯库"①。

但是，罗西尼为了谋生，希望尽快地在歌剧上获得成功。而这个时期意大利的音乐创作的条件是如下的景况：这里每年有四个歌剧季节：狂欢节、封斋节、春季节和秋季节。每一个作曲家

① 德国民族的别称。

每年要写四部歌剧，每季一部。当罗西尼来到一地，按理应当在此演出他的一首新作品，但他还没有写就一个音符。他开始先倾听一下剧团的表演，然后用二十来天，草率地写出他的音乐，一面注意着如何恰如其分地适应他那剧团中歌唱演员的能力。如果他的歌剧获得成功，就能连续上演三十来次——过后，就没有人再提了。罗西尼具有最高的即兴创作的天赋，如果没有这种才能，他就不可能应付这样一个职业。但他较之他同时代大多数的歌剧作者来说，在创作上还算比较细致谨慎的。

在威尼斯狂欢节上，他所取得的首次成功是《巧计》(1811)；这是一出生气勃勃的闹剧。随后，经过了几次其他的尝试后，他接连写作了《唐克莱德》和《阿尔及尔的意大利女人》(1813)。这是一部音乐悲剧和一部诙谐歌剧。它们奠定了他今后声誉日隆的基础。

一个叫做巴尔巴耶的人，原是咖啡馆的侍者，后来成了一所游乐场的老板，最后则成为那不勒斯剧院的经理，他以一万五千法朗的薪酬，聘请罗西尼每年为他写两部歌剧。这时罗西尼的作品风格已经变得更为刚毅有力，动人。他的《英国女皇伊丽莎白》这一作品，十分成功，部分的原因要归功于他借用了以前的旧作《奥里埃那在帕尔米拉》(1814)作为序曲（后来又把它用在《塞维勒理发师》中的开端部分）；另一方面也得归功于他的第一幕的终曲和他感人的“渐强”乐段（Crescendo)。这种效果最为罗西尼所喜用。此后甚至加以滥用。他在这一歌剧中取消了“谈话似的朗诵调”，也就是说仅以钢琴作为伴奏的朗诵调：这在当时完全是一种革命。

同时，罗西尼在罗马上演了他的《塞维勒理发师》(1816)。第一晚演出时，场中乱得不可开交。所有的音乐界圈内人都在事前宣称，以前巴伊西埃洛已经写过这同一的题材，不可能再有人

能胜过他。当男高音迦尔契亚不熟练地拨动吉他琴的弦音时，听众报以一片嘘声。当巴西尔上台时，踉踉跄跄，几乎摔破了鼻子。在第二幕的结尾时，一只猫穿越了舞台，全场哄起了猫叫之声。翌日，罗西尼曾拒绝在第二场演出时指挥乐队。但是在当晚的演出之后，人们四处找他，请他向热烈的观众谢幕，群众要把他抬起来以庆祝他的成功。《理发师》这次的成功是有着决定性的意义。这部音乐是如此的富有朝气，栩栩如生，充满着活力，据说是在十三天内写成。它不仅是罗西尼的杰作，也可称得上意大利诙谐歌剧中的一部杰作。

同年，罗西尼在那不勒斯上演了他的《奥赛罗》，从此他毅然进入了一条新的道路。他抛弃了传统的音乐悲剧。后者要求在情节上，以内在的心理状态为主，而罗西尼则首先追求外在的效果。戏剧本身的动人的情景，虽是强烈地感动人心，但品格未免稍嫌低下。这就是我们所称的"情节剧"① 所具的特性。罗西尼就此把意大利歌剧引入了一条新的道路，并持续地保持下去。《奥赛罗》中最为优美的音乐，当推那著名的浪漫曲《垂柳》。

这才华横溢的年轻作曲家，不断地涌现出新的创作，我们不再一一列举，我们仅再提一下1818年写的《摩西在埃及》，其中的一首祈祷曲十分著名，它是全剧完成后补写的。

接着那不勒斯发生了革命（1820）。那时罗西尼刚与女歌剧演员柯勃兰小姐结了婚，她比他年长七岁，但她每年有二万法朗的收入，还有一座在西西里的别墅。这年他避居维也纳，在此遇到了贝多芬。随后又回到了波伦亚，并写作了《塞米拉米德》，于1823年2月3日在威尼斯的菲尼斯剧院上演，但毫无成果。罗西尼再度离开意大利，去英伦各地旅行演出和举行晚会，这次巡

---

① Melodrame或译音乐喜剧。

回演出使他赚到了十七万五千法朗。

随后，这位“大师”想前往法国去扬名。开头他被聘请为巴黎的意大利歌剧院的指挥，替代巴尔的位置，共担任了十八个月；此后他被任命为“法国歌唱督察”和“国王御用作曲家”。他不久发觉他的意大利风格的作品并不配法国人的胃口，他们要求精确的朗诵，不怎么喜欢花腔，他们喜欢较长的演出，规模较为宏大的歌剧，特别是华丽的合奏和壮观的排场。

《柯林士之围》（1826）的上演，取得了巨大的成功，但这一作品本身却没有什么多大的价值。《摩西》一剧则给听众印象较深。是《威廉·退尔》（1829）确立了罗西尼在法国的声誉。他为写作这一歌剧，曾作了巨大的努力，共化了半年的时间。序曲部分，规模大得异常；配器方面，谨慎仔细；地方色彩的效果很佳；朗诵调具有宽畅、简朴和自然的特点。这是罗西尼在严肃体裁方面的杰作。但是《威廉·退尔》有着严重的缺点。它属于一种历史情节剧的变种。很少真正的音乐发展，它远远不如《塞维勒理发师》来得完美。

在《威廉·退尔》之后，罗西尼时年37岁。他放弃了歌剧创作。无疑由于他看到梅耶贝尔声誉的日益显赫使他感到惊慌。他回到了意大利，但不久在此感到很不愉快，他又重返巴黎定居。他的前妻死于1845年，他又与贝里西埃夫人结了婚。

罗西尼死于1868年，在后来的三十多年间，除了写过《圣母哀悼曲》（1832—1842）之外，没有写过其他任何重要的作品。

关于罗西尼的作品，他可以留给人们的是哪些？他自己曾以惊人坦率的态度对此这样说：《奥赛罗》的第三幕，《威廉·退尔》的第二幕，还有《塞维勒理发师》。可以说很少作曲家能象他那样清楚地了解自己。人们在此摘下一句他可能曾对瓦格纳讲过的一句话（1860）：“我曾有过敏捷的才能，我本该有所成

就！”

罗西尼对于自己的艺术，并没有给以应有的尊敬和热爱。他把它看作商品，按照社会的需要来确定他的劳力。他滥用了他那敏捷的才能，他有时写下了那样纯洁明朗的旋律，有时也写出了那么平庸粗俗的乐句。他是一个明朗、自然、文笔流畅的人。他那种南方人的丰硕的活力总是给他在创作上有力的支持，但却缺少真正的灵感；在他这种滔滔不绝的音乐之中，语言多于思想

罗西尼的影响，在德国丝毫未起作用；在法国持续了半个世纪；而在意大利则至今还有很大的魅力。梅耶贝尔、威尔第、“真实主义者”都是这一乐派的信徒，他们不惜一切地通过各种方法追求效果，到后来他们的手法变得越来越粗糙了。

罗西尼在意大利最初有二位音乐家可谓是他的继承人，他们象罗西尼本人一样仍保持着“美声法”的传统。这两人就是贝里尼和唐尼采蒂。

文桑佐·贝里尼，1801年11月1日生于西西里的卡塔尼，1835年9月25日死于巴黎附近的波都。他原是那不勒斯音乐学院的学生，最初专心致力于宗教音乐。1825年，他的第一部歌剧《阿代尔生和沙尔维尼》演出于那不勒斯，次年他的第二部作品《比昂卡和费南多》随之上演，从此他的名声传遍了整个意大利，接着他受聘于米兰的斯卡拉剧院，他为该剧院写了两部歌剧《海盗》与《陌生的来客》（1828），两部都获得了巨大的成功。随后，他又在帕玛演出了《寨拉》，在威尼斯演出了《蒙特契和卡普勒蒂》，在米兰演出了《梦游女》和《瑙玛》（1831），后者是他的代表作，演出时由马利勃朗任主角，盛况空前。1833年来到巴黎，倍受欢迎，他为意大利歌剧院写了《清教徒》。贝里尼的旋律灵感真是源源不绝，其中有些主题以纯洁、高雅和迷人而著称；而另外一些则缺乏力量和独特的风格，伴奏部分由于

过分简单而不够悦耳，在发展的艺术方面，甚至在乐句的表达上是非常简陋。

盖塔诺·唐尼采蒂，1797年11月25日生于贝加姆，1848年4月8日死于该地。他的第一部作品《波戈尼亚的伯爵恩里科》1818年演于威尼斯，是相当成功的。随后，他仿照罗西尼的手法进行创作，他有时模仿得非常熟练巧妙。自1822到1825年间，他每年写两三部歌剧，真正是即兴创作，常是十分粗疏。为了要与贝里尼相竞争，他不得不时刻加倍努力和小心谨慎；为此他写了《安娜·波勒那》以与贝里尼的《梦游女》相抗衡。1835年，他来到了巴黎并上演了他的《法里洛海边》，但该剧的成就被《清教徒》压倒了。随后，他集中全力写他最好的杰作《拉美摩尔的露契亚》，写成后演出于那不勒斯。1839年由于那不勒斯的检查官禁止他的《波里奥托》的演出，他一怒之下，前往巴黎，就这样他写了两部法语作品：《军中女郎》和《宠姬》。起先，效果一般，但后来却变得非常流行。在此以后，唐尼采蒂重返意大利，在罗马、米兰、威尼斯上演了许多没有什么价值的作品。晚年，他智穷才竭，抑郁而死。

唐尼采蒂的旋律才气没有贝里尼那么丰富流畅，同时也不如他纯净雅洁，常常流于粗俗。

• • • • •

朱塞佩·威尔第，1813年10月9日，生于布士托附近的一个小乡村龙可尔。他的父亲是旅馆老板。威尔第很早就显出了他音乐上的天赋，于是布士托城供给他一笔助学金让他前往米兰学习作曲。1839年11月17日，他的处女作《奥勃托伯爵》初次演出，没有取得很大的成功。直到他的第三个作品《纳布甲尼撒》[1]才

---

① 纳布甲尼撒，古代巴比伦国王，曾攻破耶路撒冷。

建立起了他的声誉。但威尔第辉煌的创作时期，一直要到1851年演出于米兰的《弄臣》，才算开始。接着他在1853年连续上演了他的《游吟诗人》（在罗马），《茶花女》（在威尼斯）。在这段时间之后，他所写的所有作品都是今后最受欢迎之作。再此之后，有很长一段时间，他只得到一半的成功，特别是他的《西西里人的晚祷》（1855年演于巴黎），《假面舞会》（1858），《唐·卡洛斯》（1867年演于巴黎）。他努力使他的风格现代化，以谋取群众的欢迎。他同时从法国歌剧的传统中吸取灵感，它较意大利歌剧更为富丽堂皇，同时又极力模仿瓦格纳的配器手法，这些新的倾向全部见之于他的新作《阿伊达》（1871年）。这一作品是应埃及的伊斯末·巴夏总督之请，为开罗的意大利剧院的开幕而写，他为此而获得了十万法郎的酬金。《阿伊达》在欧洲所有的舞台上取得了惊人的成功。

威尔第在晚年时，仍然创作了一些作品，但间隔时间较长：1874年，为纪念诗人亚历山大·孟佐尼而创作了《安魂曲》；1887年，创作了《奥赛罗》；1893年《法尔斯塔夫》，在后面的两部歌剧中，他采用了分幕的方式，而且极力运用更加复杂细致的表情手法。从这一观点来看，《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》两剧包含着一些非常新颖奇特的篇章，它们至少证明了这一位惊人的音乐家，在他年将八十的高龄，居然还有力量进行革新。

威尔第并不象罗西尼和贝里尼那样特别注重美声法。他更加喜欢追求感情激动的效果。在这一方面，可与梅耶贝尔相比；如果说威尔第在力量和变化方面稍逊一筹，而相反在自然流畅，热情真诚方面则更高一着。此外，正象所有的意大利人一样，他懂得怎样使人着迷。

同威尔第一起和与他有关的，值得一提的是他的一位同时代人，也是他的一位朋友，诗人作曲家鲍一多。

阿里戈·鲍一多，1842年2月24日生于巴图，死于1918年，他是一位音乐家，但更多地应是一位诗人。他留下了好多很有价值的诗集。他写了好多部著名的歌剧脚本，其中有威尔第所谱乐的《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》，和他自己谱乐的《梅菲斯托弗里》和《内隆》。

《梅菲斯托弗里》1868年首次演出于米兰，是在古诺的《浮士德》完成九年之后。在所有按照歌德的《浮士德》谱乐的音乐家中，鲍一多是最富于哲学意味的。他力图在他的诗文中，以一定的广度，有时带有一种精神上的陶醉，来表达出歌德的一些复杂、变化而又谐和的思想，事实上他也的确做到了这一点。他企图使他的音乐达到诗歌所具的顶峰。他的雄心是崇高的，但缺乏灵感。人们显然感到鲍一多在用音乐语言来表达他自己时力不从心，他有这样的意趣，但没有这样的天赋。他吃力地追求那些他达不到的效果。他自以为已经摆脱了人们的老路，但他又不断地重陷旧辙。为了求得一个细致的新方法他不避幼稚儿戏之作。各种细致风格的试验、用上了一段段的赋格，但这些立刻又被打断，然后又着手写罗西尼或威尔第那样的大型抒情叙事曲，其中有颤音、音阶音、滑音、持续音和一些还不错的管弦乐小曲，此外他常常用一种平庸无味空有排场的合奏，用以结束各幕。不管怎样，他那么多的良好的意图，有时还很动人的，使他这平凡的作品，即使从最严格的音乐观点来看，还不致使人把它完全抛弃。因此，人们最后不禁要求把“浮士德之死”可否也列为一篇优美的乐曲。

* * * * * * *

威尔第把意大利乐派引入了一条新的道路，这条道路又必然促使它又一次迅速地衰落。人们极力追求动人的或恐怖的情景，剧情的突变，喜欢用大声喊叫和夸张的动作来充作感情的激动，

并用越来越强烈的高潮使人吃惊，以上一切就构成了“真实主义”派。“真实主义派”认为关于旋律、交响乐以及抒情性方面的要求都是次要的问题，而首先应通过瞬间的、强烈的印象来直接记录生活。主张这种奇妙公式的主要作曲家有：列昂卡伐洛，1858年3月8日生于那不勒斯，写有作品《丑角》（1892），《查德登》（1896），《波希米亚人的生活》（1897）；乔柯穆·普契尼，1858年12月23日生于卢加，1924年死，主要作品有《曼侬·勒斯科》（1893），《波希米亚人》（1896），《托斯卡》（1900），《蝴蝶夫人》；玛斯卡尼，1863年12月7日生于里武纳，作品有《乡村骑士》（1890），《朋友弗里茨》（1891），《朗佐》（1892）。

我们再度发现这些意大利音乐家总是具有同样的特点：灵巧而热情，然而他们这一共同的长处却在为一种越来越不高雅的艺术服务。他们的作品质量不高，格调越来越低下。他们笨拙地模仿《卡门》，但却缺少比才所特有的那种细腻的感触和那种精致微妙的感情变化。引用李曼的话来说，这些作品可称为“悲剧性的小歌剧”，是一种具有游乐场或咖啡馆音乐会风格的激烈而紧凑的戏剧。这是一种浅显的大众艺术，这些群众没有耐心去仔细欣赏艺术，他们对于作品的感情和性质是漠不关心的。

这样的作品能普遍地风行，也是不足为奇的。

在另外一章中，我们将另行介绍在二十世纪初，几个年轻的音乐家，为了恢复意大利音乐原有的光荣传统而作出的努力。

第十六章　奥柏和梅耶贝尔的全盛时代

在十九世纪初叶时的法国，正歌剧尚在探索之中。音乐悲剧已经过时，在等待着一种新的体裁的歌剧来临的时候，人们宁可重新转向喜歌剧。

因此在拿破仑帝国时期和波旁王朝复辟时期，喜歌剧在法国重新取得了一个重要的地位和人们的喜爱。但这里我们得加上喜歌剧的某些性质上的变化：通过对意大利诙谐歌剧的模仿，音乐的成份在歌剧中具有更重要的地位，同时，由于受到德国人特别是莫扎特和韦伯的影响，它有时变得较为严肃了。莫扎特的旋律大大地启发了这个时期的音乐家的灵感，而韦伯的浪漫主义更使他们倾向于幻想性的主题，同时“游吟诗人之风”广为流行。

F. 巴尤（1771—1839）只写过一部法语作品《教堂乐长》（1821），其中第一幕是一段迷人的充满着意大利音乐夸张缺点的游戏文章，却始终成为剧院的保留节目。巴尤诞生于巴玛，最初是威尼斯一家剧院的乐队指挥（1791），1797年他在维也纳期间，受到了莫扎特的影响。1802年，他被任命为德累斯顿的宫廷乐长。此后，他前往巴黎并任意大利剧院的乐队指挥，直至罗西尼的来到为止。1831年，他被任命为法兰西美术学院的院士，1832年又被任命为皇室音乐指导。除了上述的一首小作品外，他所有的作品全部为人所遗忘掉。

尼古洛·伊索阿德（1777—1818），生于马耳他岛。他在意大利演出了几部歌剧之后，即于1799年前往巴黎。随后，他写了《资产者的幽会》，《灰姑娘郁贡德》，《扬诺和古兰》。这是一位文雅可亲，令人喜爱的音乐家，但很是粗疏大意。不久他被他的劲敌鲍埃丟所压倒了。

鲍埃丟1775年生于卢昂，1834年死于巴黎，他是1800—1830年间，法国喜歌剧作家中最卓越的代表人物。他虽然没有怎样学习过创作技巧，但他那些作品的结构却都是十分严谨。这位音乐家的创作习惯总是通过哼唱而进行写作。在他那清新纯朴、恬美动人的创作灵感中，可以找到一种非常纯正的旋律轮廓，使人听来颇象莫扎特，虽然没有他那么深刻和亲切，但却具有他那种精神及其轻快之感。在今天我们如再一读他下列作品中的某些精致文雅的片段，仍有欣悦之感。这些作品是：《我的姑妈沃罗尔》（1800），《巴黎的约翰》（1812），《村里的新主人》（1813），《邻村的节日》（1816），《小红帽》（1818），《颠覆了的车辆》（圣彼得堡，1807；巴黎，1820），《白夫人》（1826）。

奥柏（1782—1871）远不如鲍埃丟。他具有一定的才智，但缺少自然的秀美：他的典雅颇为做作，他的艺术风格还欠高雅。他的素质颇具"市侩"气息。这位第二流的音乐家在当时却十分走运，享有盛誉。这与其说是由于他的才能，还不如说归功于他的缺点。法国人之所以脱离一切严肃而深刻的音乐和一切较为高尚的艺术道路，奥柏应较任何人负有更大的责任。他的最著名的作品为《泥水匠》（1825），《群魔之间》（1830），《黑色的长袍》（1837），《王冠上的宝石》（1841），《海岱》（1847）。他所写的《鲍蒂奇的哑巴》（1828），同罗西尼的《威廉·退尔》（1829）及梅耶贝尔的《魔鬼罗贝尔》（1831）同为一种新的歌剧体裁中的最早的样板。

埃罗尔德（1791—1833），生于巴黎，他的父亲是个阿尔萨斯人，曾是Ph.E.巴赫的学生。埃罗尔德最初没有什么成就。他不象当时的一些对手们偏爱轻佻的风格。在一种特别具有嬉谑传统的体裁中，他的那种严肃的风格，引起了人们的惊异，但他终于赢得了人们的敬重。他的两首最佳的作品是《桑巴》（1831）和《学者们的草地》（1832）。埃罗尔德具有他独特的风格，作品坚强有力，相当恳挚感人。

阿道夫·亚当（1803—1856），模仿着前人和同时代的一些对手们的手法，很少有自己独特的风格，缺乏优雅、幽默和纯真。在他的作品中，喜悦常是粗野，趣味低级，旋律枯燥。他的作品《朗于摩的马车夫》（1836）在法国早已不再上演，却仍是一些德国剧院的保留节目。他的《山区的别墅》（1834）和《我若为王》（1852），有时则仍演出于巴黎。

这时奥柏的全盛时代已临尾声，因此喜歌剧的体裁渐趋没落或自行转化。

费利西安·大卫（1810—1876），是一个令人喜欢但颇浅薄的音乐家，他写有歌剧《拉拉－洛克》和一首描绘性的交响乐《沙漠》。维克多·马塞（1822—1884）写有《琴妮的婚礼》（1853），《四季》和《保罗与佛琴妮》，作品富有创造性和温婉之情，但没有什么独特的个性。

安勃罗斯·多玛（1811—1896），写有《总督》（1849），《迷娘》（1866），《哈姆雷特》（1869）等作品。他已不再属于上述的同一乐派了。《总督》是一部按照旧形式写的喜歌剧（它的音调非常矫揉做作）；但《迷娘》这一作品已经预示了悲喜参半的歌剧体裁，它即将取代喜歌剧的地位。

一种体裁结束了。法国的喜歌剧已经风行过了。这里在音乐方面产生了与文学方面所发生过的类似的变革。从文学的角度来

看，对于古典作品来说，各种体裁之间有着绝对区别：喜剧和悲剧有着非常明确的不同领域。现代的人们却把这两种体裁混淆起来，把它们互相混合在一起；他们既写悲剧性的喜剧，又写穿插欢乐场景的悲剧，他们避免单一地表现出崇高和悲伤的图景，或者相反都是欢乐的场面。闹剧继续存在着，但不能列入伟大的艺术。同样地，在音乐方面，悲剧和喜剧的区分越来越小，两种体裁有着合而为一的倾向。以小歌剧为名的音乐闹剧不再流行于第一流的舞台了。在喜歌剧院舞台上公演的各个作品，在风格上、涉及的题材上和所表达的感情上都相类似。在巴黎歌剧院的上演，舞台场面和芭蕾舞更加豪华，它富丽堂皇的场地本身就要求作曲家们比较庄重严肃。他们感到要把写作的格调提得更高，很不自然，因此他们觉得只有把喜歌剧院作为活动的场地，最为自然。这样，一种半喜剧、半悲剧色彩的歌剧，既不太华贵，又不太通俗，就在十九世纪的后三十年间，在法国树立了威望，形成了一种新的体裁。

这种趣味的开始发展是与梅耶贝尔全盛时期的告终同时发生的。

雅各劫·里曼·贝尔，即梅耶贝尔，1791年9月5日生于柏林。他是一个富有的犹太银行家的儿子。他原姓贝尔，后来由于继承一位亲戚的遗产，因而又在原姓之前再加上了梅耶的姓氏。梅耶贝尔从克莱曼提学习了钢琴，又从伏格莱神父学习了作曲。在他尝试剧作之前，他写过一部清唱剧《上帝与自然界》。1813年他在慕尼黑设法上演了他的《叶夫塔之誓约》，同年又在斯图加特上演了他的《阿比梅莱克》，后面这一歌剧以后又在维也纳、布拉格和德累斯顿上演（由韦伯任指挥）；虽然此剧又换上了《两个回教徒》、《主人与客人》等名称，但总是不大受人欢迎。梅耶贝尔经此挫折，就想放弃其作曲生涯，改而投入钢琴演

奏的道路。此时他受到胡墨尔的鼓励和听众热情鼓掌的影响，更使他产生这种想法。但他仍念念不忘歌剧。萨里埃里有一天对他说，单是懂得对位法还是不够的，还必须向意大利人学习旋律的艺术。

1815年，梅耶贝尔前往威尼斯。他欣听了罗西尼的歌剧，以之作为学习的楷模。随后他在意大利的舞台上成功地上演了《罗米尔达与柯斯坦查》（1818），《名人塞米拉米德》（1819），《莱斯勃哥的恩玛》（1819），《安琪的玛格丽特》（1820），《格拉那塔的放逐》（1822），《埃琪托的十字街头》(1824)。

随后他回到了德国，他试图在柏林上演他的《勃兰登堡的雷神》，但徒然无成。

曾有整整六年，他没有创作任何作品。因为在这几年间，他失去了他的父亲，结了婚，有过二个孩子，却又眼看着他们一个跟着一个地死去。

1826年，他迁居巴黎，由于他那非凡的领会能力，他立刻懂得了法国听众的要求。他把意大利人的旋律，法国人的节奏和朗诵，德国人的和声揉合在一起，把这些互相矛盾的要求，极力地使之调和起来，因而创造出一种兼收并蓄的风格，由于他那种巧妙的折衷主义手法，竟赢得了群众、爱好者和音乐家们一致的赞赏。

《魔鬼罗贝尔》（1831）和《法国清教徒》（1836）掀起了公众的热烈欢迎。在此同时，哈莱维（1799—1862）也上演了他的《犹太女人》（1835）。历史歌剧就在法国长时期地生了根。

1842年，《法国清教徒》上演于柏林，由于这次的机会，菲特烈·威廉四世任命梅耶贝尔为他的音乐总监。梅耶贝尔因而不得不居住在柏林，在此，他写了《施莱西安的野营》（1844），后来几经修改后改名为《北斗星》（1854）。

1838年，梅耶贝尔已经开始写作《非洲女人》，但由于不满意史克列勃的诗词而中辍。直到很晚的时候才告完成，而首次的上演直到他过世之后才举行（1865）。

他最后上演的歌剧为《先知者》（1849年于巴黎），和《普洛埃梅的赦免》（1859）。晚年，他的身体十分衰弱，无法再行写作。1864年，他在监督《非洲女人》的排练时，在巴黎逝世。

梅耶贝尔颇能骗取他同时代人的好感；他们一致赞誉他能同音乐艺术中最伟大的大师相匹敌。众人都颂扬他的才华。在当时的一些评论家看来，他的戏剧性的魄力、动人的感情都是天赋过人，没有其他的歌剧作曲家能够达到他那样的境地。事实上，梅耶贝尔的艺术是十分肤浅的，完全是故作姿态，矫揉做作，追求情节夸张的效果。它是一种粗糙的艺术。但梅耶贝尔的手法却是十分巧妙，他能把他作品中贫乏的心理状态掩盖起来，却以一种壮丽的历史场面来激起听众的宗教和社会的激情，这样就使人们把他看作一位具有伟大气派的艺术家、思想家和音乐家。然而，这种浮夸的场面在今日看来是何等的空虚和无聊！而那种浮华而夸张的辞藻在我们听来又是那么地空洞和贫乏！

总而言之，梅耶贝尔的歌剧不能经受时间的考验。尽管他的技巧十分娴熟，他的配器色彩比较绚丽，某些意境栩栩如生，尽管他的某些戏剧效果强劲有力，有些过分现实和激烈，但这种艺术却是缺乏高雅的意境，缺乏诗情画意和细腻的变化，只能取悦人们于一时，随即而消逝。梅耶贝尔生前不惜一切的代价，力图争取名望。光荣无疑应当保持于死后，但他却不能得到。他的名字人们会在历史上提到，但只能象提到某一个日子一样，而他的作品则为人们所遗忘。人们有一天将会感到惊异，象他这样的人怎么竟会在当时引起了整个欧洲的瞩目。

第十七章　肖　　邦

1831年年底，肖邦抵达巴黎。他在那里看到奥柏和罗西尼正处于显赫的成功和荣誉之中。梅耶贝尔则刚在巴黎发表他的《魔鬼罗贝尔》。长期以来法国的音乐一直落在单纯炫耀技巧的演奏者、逗乐者和江湖艺人之手。

正是在这种音乐的荒漠之中或至少正值真挚深刻的艺术被人如此轻视的时候，历代最卓越的天才之一放出了异彩——其卓越之处既不在于广博的才能也不在于变化多端的表现方法，而在于他那无比高尚的灵感，异常新颖的即兴创造力和不可估量的独创性。他创作的范围有限，但却完全是他所特具的品质。

肖邦的艺术可以说是前无古人后无来者。在漫长的音乐发展史中他没有任何渊源关系。贝多芬尽管非常伟大，却是继承了海顿而又为瓦格纳引了路。在这三位艺术家之间，从一位到另一位的发展是一脉相承的。他们说着同一种语言，有的时候又带有同样的语气甚至同样的声调。而肖邦则就是肖邦。人们从他那里所能借鉴的完全是外表的东西，仅仅是他的创作方法。他没有向任何人吐露过心声的秘密，只有对他自己才能使用他的语言。

但这并不是说他没有产生任何影响，正相反，他的影响是巨大的，但是非常间接的。为了去寻找这一影响的痕迹，应当阅读分析隐藏在内部的往往是几乎难以表达的相互关系，它们与外表截然相反。例如，谁能否认德彪西的《前奏曲》与肖邦的《前奏

曲》有着渊源的关系？

* * * * * * *

弗莱德烈克·肖邦1810年2月22日诞生于华沙附近的热拉佐瓦-沃拉村。父亲原籍洛林①，是斯卡贝克男爵夫人的独子的家庭教师；母亲尤斯丁·克热兹扎诺夫斯卡是波兰人。

肖邦八岁时，就在一次义演中作为钢琴家而受到赞赏。1827年，他开始在欧洲作巡回演出：1829年的那次尤为辉煌、富有成果。1830年11月1日，他离开了华沙并一去而再也未返，当时离11月29日爆发的波兰武装起义前不久。这次起义最初是胜利的，但几个月之后就被血腥镇压了。波兰人民重新陷入了沙皇日益加重的沉重奴役之中。肖邦带走了一件他从未离身的祖国的纪念品：朋友赠送给他的用银杯装的一小撮故乡泥土。

巴黎，由于它那些喧闹、毫无幽静之感的大街，给肖邦留下的最初印象是不愉快的；但是自从他涉足沙龙，加入了上流社会之后，他就不愿离开这座城市了。上流社会的人们怀着极大的热情和兴趣欢迎他，他既表现出是一位杰出的演奏家，又是一位高雅的作曲家和富有魅力的波兰人，天生具有一切优雅的仪态，才气横溢，有着在最文明的社会中薰陶出来的温文尔雅的风度。在这个社会中他毫不费力地赢得了成功。肖邦很快就成为巴黎当时最为人所崇尚的时髦人物之一。他总戴着白手套，穿着讲究，精心修饰自己，不忽略一切细节从挑选珠宝直到配选领带和手杖。

在与玛利亚·沃德辛斯卡的婚姻未成功后（他对此深感痛苦），肖邦认识了乔治·桑。从那时起俩人之间就开始了一种独特的关系。他们两个就天性来说很难彼此理解，也很难相爱。人

① 在法国东北部，与德国接壤。

们不能够说这里没有真正的感情，但是这两位艺术家中的任何一个都丝毫没有深刻地了解对方性格中的特点，即使如此他们之间的关系一直维持了十来年左右。

1838到1839年冬天，乔治·桑15岁的儿子健康不佳，肖邦也在患病（这种病后来导致他过早地离开了人间）。乔治·桑希望他能恢复健康，于是带着儿子和肖邦一起到巴莱阿尔[1]去逗留了一个时期。从那以后，他们正式同居了。

返回法国后，他们经常往返于巴黎和诺昂两地，置身于众艺术家之中。这位女作家喜欢人们围绕着她，肖邦却宁可离群索居。他丝毫没有受那些与他共同出入的文学家、画家、历史学家和政界人物的影响。他对他们的思想观点和作品不感兴趣。他独善其身，自我陶醉。他的才华丝毫不需要外界的养料。况且，他既不是一位思想家，也不是一位猎奇者。他的想象力仅仅在于发展那些由他那非常高度的敏感所产生的主题——在这种感情中，感觉、热情和一切未经复杂构思的直接情景占据着最重要的地位。

1847年在乔治·桑和肖邦之间一场突如其来的不和很快导致了永久的破裂，其实这已酝酿已久。乔治·桑已逐渐疏远了她从前曾称之为"亲爱的病人儿"的肖邦：她对于当初曾那么热情地接受下来的"仁慈的姐姐"这样一个角色感到厌倦了。

肖邦的病情日益加剧。他生命的最后两年仅仅是一种慢性的死亡。一直折磨着他的支气管喉结核终于夺走了他的生命，时当1849年10月17日清晨4时。

葬礼直到10月30日才举行。肖邦被葬在拉雪兹神父公墓，靠近贝里尼一边。沃德辛斯基男爵说："一位朋友在棺材旁边洒下

① 在地中海西部近西班牙的一个小岛。

了一撮故乡的泥土，这泥土近二十年来一直伴随着他，作为对远离的祖国的怀念。现在人们把这颗赤子之心交还给他的祖国，他曾是那么热切而深沉地热爱着她。”

* * * * * * *

肖邦几乎全凭个人的努力，学习钢琴。他是一位卓越的钢琴家。他的演奏以精致细腻、美妙动人的音色和富有魅力的表现力著称，但是缺乏力量。人们常常批评他弹奏的声音在音乐会大厅中显得过于柔弱。他特别喜欢在友人之间演奏。他清楚地意识到自己没有象李斯特那样对广大听众有着不可抗拒的力量，在这方面他很羡慕他的对手。

肖邦只写钢琴作品。在他数量巨大的创作中，某些其他体裁的乐曲显得微不足道。我们可以说，肖邦与舒曼和李斯特一样——甚至比这两位艺术家更胜一筹——是钢琴风格的真正创造者。

海顿和莫扎特是为古拨弦钢琴而写作，贝多芬在专心致力于钢琴音乐时，特别想到的是乐队的效果。在这一点上，李斯特的风格往往与贝多芬很相象。舒曼有时在他的钢琴音乐中也用到弦乐四重奏的配器手法。

肖邦一心只想到钢琴，他所探求的只是钢琴的效果。此外，人们能指出在某几处，大提琴对他的技术有些影响，那是他除钢琴以外唯一偏爱的乐器。

肖邦丝毫不按照海顿、莫扎特或贝多芬的方式写作奏鸣曲，即使写奏鸣曲也是从来不按照古典曲式而写。

他也不象我们的古拨弦钢琴家那样创作典雅、风趣的音乐小品。

肖邦写作各种舞曲：圆舞曲、玛祖卡、波洛乃兹，或者纯幻想性的作品：前奏曲、即兴曲、叙事曲、夜曲，甚至练习曲。

他的舞曲完全不象古式的那样总是多少有点刻板而拘谨，而是感情在乐曲中统治着一切。这是些热情奔放的舞曲，不仅仅是生动活泼、形式优雅、姿态高贵和谐而已。这是属于浪漫派的舞曲。它们表达了人类所有的情感：欢乐、痛苦、顺从、温柔、忧郁、爱情、自豪、愤怒，直至受屈辱的爱国者的那种英勇慷慨之气。

肖邦的作品从来不是复调音乐，而是带“伴奏的旋律”。

肖邦的旋律源自他从波兰带来的对祖国民间歌舞的回忆。但是，对他说来，纯属个人触发的灵感比这些现成的素材要多得多。他那装饰音很多的长乐句往往具有声乐的特点，缠绵绯恻、回荡翱翔，最后似乎只得无可奈何地结束，但音虽消失，意犹未尽。

人们可能从中看到意大利音乐的影响，或至少在气质上有某些相似点的巧合①。爱利·波阿瑞先生非常确切地说：“意大利人用他们热情洋溢和响亮的歌喉本能地表现了这些狂热的情绪，它们又在所有的歌剧、现代抒情戏剧、甚至在瓦格纳式的歌剧中出现。这种宽广增长的旋律，这种总是既已宣告而又不断地延续的结尾完全不同于古典式的那种庄重有节、彬彬有礼的乐句结尾。而肖邦也可说是最早把这些新的戏剧形式应用于纯音乐的作曲家之一。”

肖邦旋律中的装饰音占有非常重要的地位，它们属于一种完全新颖的类型，与那种音域狭窄、紧紧围绕着主要音的古典装饰音迥然不同。它们那快速灵活、激动奔放的音流往往一直冲到钢琴的尽头，又重返到它的起点。它们以大量极为丰富多彩的经过

① 我们要提一下，肖邦在1835年遇到了贝里尼，与他结下了深厚的友谊。肖邦听了当时的著名歌剧《诺尔玛》和《清教徒》中的咏叹调时，激动得热泪盈眶。——原注

音群的形式出现，却似乎从来不打断旋律的进行，而是与之融为一体。它们灿烂辉煌，变化多端，非常悦耳动听，但是并不冲淡那些始终是最基本的东西：旋律线和表情。

肖邦的经过音是与众不同，别具一格的。在这方面，他在钢琴音乐中引进了大量的新颖手法：不同音程的双音经过音群、八度经过音群、以及随意变幻的各种经过音群，其间引进了最不符合调性的经过音。这与那种古典风格的经过音大不相同，后者多限于表现用不同方式分隔的音阶。

肖邦作品中“伴奏部分”的特点在于既有精心选择的和声，又有用来表现这些和声的精雕细刻的音型安排。

这已不再是那种纯属调性的和声了。我们可看到当半音进行不在旋律的本身出现时，往往出现在低声部或中间的声部。倚音、经过音和不协和音层出不穷，而一个别具风味的和弦可以在这种音乐中产生表现力极强的效果，这在肖邦之前没有一个人能够相信和声本身会具有这样的能力。

肖邦的和声有时引用密集的和弦来表现，但用得很少。这种和弦的音程通常要比过去的宽大得多。这已不再是从前那种密集的和弦了，手指跨度很大。它们很自然地包含“十度”音程。肖邦最喜欢用琶音，远甚于用和弦，并用各种不同的音型。这些音型包含了曲调，又用各种手法来表现和声，这种手法比传统的“分解和弦”和古典派单纯使用的那些伴奏效果极为单调的几种刻板音型要丰富得多。这就产生了一种前所未有的融洽、柔和、优美的效果。

肖邦的一位最忠实的朋友、画家德拉克罗瓦很确切地说道：“正是由于他，我们才有了这种和弦的扩展，既有密集的，又有琶音式的，又有分解和弦；正是由于他，我们才有这种半音和等音变换的曲折变化，这在他的练习曲中提供了如此动人的范例。

他为我们提供了这些附加的小音符群，它们降落在旋律符号之上，宛如露珠点缀着旋律线，以往人们只有在意大利古典派声乐曲中才采用这种装饰音。他打破了在他之前人们始终未能逾越的界限：使装饰手法具有了人声达不到的即兴性和变化性。”

肖邦作品的节奏几乎永远是非常鲜明的，经常是很有力的，但又极其灵活自由。这已不再是古典主义的严格节奏。在他的音乐中，自由节奏占有很重要的地位。当然不应过分夸大它的重要性，但去否认它，那也是荒谬的。

肖邦是个浪漫主义者，但不是一个革命者。他象舒伯特和舒曼一样，也尊重传统。即使在他的创造革新中，也从未有过与过去决裂的大胆想法。他没有李斯特的那种大胆的魄力。

肖邦有着一种浪漫主义者的狂热性，有时就显得有些做作。这是因为他过于自负，自鸣得意。他在自己的灵感中自我陶醉而不能自拔，留连忘返。他重复这种灵感，甚至超越了原来自然达到的限度。他似乎不愿看到这种奇迹或者令人心醉的幻境消失。他希望永远不要回到现实的尘世中来。在这种对艺术享受的无止境的追求中，难免有些做作和生硬。

如果说肖邦的风格里有时有点做作和夸张的话，这在他身上也是一个可以原谅的弱点，因为这一缺点是以一种多么纯真无邪的方式表现出来的。肖邦永远顺着他的本性而尽情发展，甚至当他稍稍超越了真诚的限度时，他的艺术不需要那些深思熟虑的技巧。

有时他流于矫揉做作。人们感到他过分迎合了沙龙里那些宠爱、欢迎和奉承他的听众。但是即使在那里，他依然顺从他性格中的一种自然倾向。他运用装饰音可能太轻易随便了。这丝毫不是为了取悦别人，而是他非常熟悉它们，他自己感到乐在其中。

即便如此，他仍保留着高贵的天性，使他不致陷入过分的矫

饰做作和毫无价值的平凡庸俗之中。

这位天才，基本上是即兴作曲家，完全不知道深思熟虑的编排，他丝毫不是一位建筑学家。我们切不要求他去发展主题。他只知道用一些最引人入胜的装饰音来表现主题。第一个乐思一旦得到陈述，马上就过渡到第二个乐思，然后又回到第一个。但从不把这些简单地并列在一起的素材用任何形式联系起来。幸而每个乐思本身的力量就足以保证他那些最最宽广的音诗的生命力，尽管作品是用一种相当粗糙的、较为单调的方法写的。同时我们也应当说，肖邦作品中每个乐思，每个旋律动机都已具有一个如此宽广的引伸和发展，以致他所提供出的简单的陈述已足以由它自己来充实一个相当大的框架。

总之我们并不奇怪，肖邦最成功的作品倒是他那些最短小的乐曲，例如卓越的《前奏曲》集。这无疑是他在二十岁左右时写成的，同一时期他还创作了他的第一集《练习曲》。从来也没有过一位音乐家能在这样短短几行乐曲里给我们留下一个感情如此强烈、诗意如此浓郁的印象。

第十八章 柏辽兹

路易·埃克托尔·柏辽兹1803年12月11日生于圣·安德烈海滨（伊泽尔省），他的父母并不是音乐家，在他周围也极少有音乐的环境；圣·安德烈海滨连一架钢琴都没有。当他十二岁时，他已经在写作一些浪漫曲和五重奏；后来，他把其中的主题用到《秘密法庭的法官》的序曲和《幻想交响曲》中去。他的家庭不同意他成为音乐家，他是为学医而来到巴黎。但他出入剧院，醉心于格鲁克的作品，他的志向终于占了上风。他和勒絮尔有了交往，并成了音乐学院的学生，创作了《秘密法庭的法官》（1827年）、《浮士德八景》（1828年），这些作品后来成为《沉沦》里最具特点的篇章，以及《幻想交响曲》（《一个艺术家一生的插曲》，1830）。于是，大约在二十二岁或二十三岁时，他毅然进入了音乐界，并一开始就创作了他的好几部杰作，那时他几乎还没来得及学完音乐艺术的基本知识。

另外，柏辽兹可能从未十分严格地专门学习过音乐技巧，他的老师勒絮尔本人也是想象多于技巧与才能，他给柏辽兹上的课主要是指点他学习描写性的音乐和标题性的交响曲。1789年前不久，勒絮尔就已经写了一些弥撒——神剧，一种用大胆、粗犷的线条描绘出来的音乐画面，其新颖奇特，招致了公议。共和历九年葡月①1日，他为三月圣堂（残老军人教堂）写了一部由四个合唱团和四个管弦乐队组成的大合唱，其中富有各种音质、色彩的

① 法兰西共和历的第一月，相当于公历10月下旬。

效果和生动的对比。然而勒絮尔毕竟缺乏天赋才华。

1830年，柏辽兹第四次参加罗马大奖的比赛，最后终于获胜。在他住在意大利的那段时间内，他完成了《李尔王》序曲和《莱利欧》或名《重生》。之后，他多方努力，通过他的作品和种种活动，和他那怪僻而又多折磨的生活传闻（对此他毫不隐讳），最后还通过他在报刊杂志上发表文章，从而致力于试图征服巴黎。不久，由于参加《论坛报》的工作，他很快就在报上树立起一个文笔犀利、才气横溢的作家的威望，至于他的音乐才华，却日渐为人忽视。

最初（1828—1830年）柏辽兹曾在公众间取得了一个令人赞叹的成就。以后，他再也没有得到过这样结果。在柏辽兹上演他的早期作品以前的那段时期，长期维持观众热情和好奇心的音乐活动一直是：第一帝国时期音乐学院学生的演出，1825年恢复上演的神圣音乐会，在阿勃奈克领导下1828年新创办的音乐学院音乐会协会的演出（其中部分场次专门演奏贝多芬的交响曲），以及音乐学家肖隆和费蒂的那些活动。然而后来，无疑是在梅耶贝尔派和奥柏派的消极影响下，这种音乐兴趣似乎在法国消失了。柏辽兹的《哈罗德在意大利》（1834年）和《安魂曲》（1837年）只是多亏一些朋友的热心赞助，才取得一些表面上的成功。《贝文努托·切里尼》（1838年）被人喝倒彩。柏辽兹在上演前大造舆论的《罗密欧与朱丽叶》（1839年）也只不过取得一个勉强的人为的成功。至于为“七月纪念碑”的落成典礼而作的《葬礼与凯旋交响曲》（1840年），人们对它不加理睬，充耳不闻，它湮没在由政治激情鼓动起来的喧嚣声中。《浮士德的沉沦》（1846年）甚至没有引起人们的议论。为了多少寻求一点安慰，柏辽兹无可奈何地在国外周游：1843年在德国、1845年在奥地利、在俄国。但他并没有得到什么安慰。在俄国，他明显地比在法国更为人

所了解。他却愈来愈感到一种不可名状的孤单，他已失去勇气了。1848年他写道："我觉得自己是如此苍老、如此疲乏，那样地贫于想象！"如果说他仍在工作，那已不再象过去那样热情，他对自己的艺术和才能丧失信心，他怀疑自己的事业。在《基督的童年》（1850—1854年）、《特洛伊人》（1855—1863年）和《贝亚特丽丝与贝奈迪克》（1862年）中，已不再有内在的火焰和青春灼热的激情：作为艺术家来说，他可能变得更为伟大，他掌握了更为高超的技艺，但作为一个人来说，他被命运所压垮，他已黯然衰退了。他没有热情，没有信心，没有希望，勉力地结束自己凭习惯和冲动而开始的事业。

柏辽兹的爱情生活象他的艺术生活一样凄惨黯淡。在他十分年轻的时候，他爱上了一个英国女演员哈丽哀特·斯密森，她扮演莎士比亚的朱丽叶。这真是一见钟情、激情洋溢；但她无动于衷，于是他听信了别人关于她的那些最卑劣的诽谤，因而他在《幻想交响曲》中把他的钟情人塑造成一个丑恶的形象，以此作为报复。到后来，他虽还是娶了这个已经年老色衰并且债台高筑的哈丽哀特·斯密森，但很快就发现他根本就不了解她，她跟他当年所热恋的幻想中的形象毫无相象之处。他离弃了她而另娶了一个蹩脚的西班牙女歌唱演员玛丽娅·瑞茜欧，她强迫他为她招揽上演的业务，为她安排角色，因而使他闹了许多的笑话，但他确实十分爱她，这还算是一种幸福。现在该是死神的到来，从他身边相继夺走了他的父亲、母亲、几个姐妹、哈里哀特·斯密森、玛丽娅·瑞茜欧和他的儿子。柏辽兹孑然一身。"一种一直在折磨他的那种对温存迫切的需求"现在已不再有对象了，柏辽兹在厌倦中，在毫无寄托、虚无缥缈的悲观颓廖中等待他自己末日的来临。没有任何信仰可以使他得到慰籍。他呼唤死神解脱他的灵魂，同时又惧怕死亡，怕得周身颤栗，最后，1869年3月8日

死神终于夺走了他。

人们说柏辽兹总是在演戏，说他故作姿态，说他善于巧妙地编写自己的生平，并加以宣扬。当然，柏辽兹的《回忆录》中肯定有一些夸张，或甚至某些十分荒诞的虚构。一个有头脑冷静讲求实际的人永不会理解一个富于想象力的狂热的人的幻想：感情上疯狂的谬误会被看作谎话。然而同时，在这些《回忆录》中却有多少的篇幅是充满着毫不欺人的真诚心声！即使是柏辽兹对他自己一生的经历有所认识不清，或对人对事的判断有所错误。不管怎么说，在他通过如此明确无误、动人心弦的字眼来描述他深沉的痛苦时，他并没有自我欺骗，也不可能欺骗自己，更不可能欺骗我们。

柏辽兹有次曾说过："机缘之神在我的一生中起了如此巨大的作用！"诚然，柏辽兹实际上根本没能按他自己的意愿来主宰自己的生活；他听凭变幻莫测的命运和情感摆布自己的一生。他那张配着红头发、蓝眼睛的面孔似乎有一种刚毅的表情，但我们得注意：嘴角的皱纹和严峻的目光与其说表现出真正的意志，不如说流露出辛酸、厌倦和蔑视；这是一个受尽创伤的怯懦者所表现出来的倔强。柏辽兹曾装腔作势，但他从来就不是一个性格刚强的人。

柏辽兹的作品与他的生活一样，并不表现出更多有条理的意志。它缺少统一性，自相矛盾：他将要向什么方向发展？他的理想是什么？他本人对此也心中无数：他随机应变地，凭一时的感情来写作，同时，如何评价他，似乎也仍是一个谜，他不曾明确地表白自己：他没有象瓦格纳那样详尽地评论自己的艺术，或有时即使想分析，却弄错了，造成错误的观念。他从来不懂得启发观众，也不会引导他们。

象戈赛克、卡尔维埃尔、多维尔尼、勒絮尔和梅于尔这些十八世纪和大革命时期的交响作曲家那样，柏辽兹热衷于描写性音

乐，追求音色的各种效果和令人惊异的表现手段。他一开始就全力投身于浪漫主义中，并且比他那个时期的任何艺术家、诗人、小说家、剧作家、画家或音乐家更具浪漫主义色彩。但是，他对格鲁克的赞赏，对古典之美的观念，对维吉尔①的崇拜把他重新引向古典风格。他在《特洛伊人》里，有时从十分怪诞的浪漫主义风格转变为那种最质朴、宁静、高雅纯净的艺术。此外，他从未把一个作品写得十全十美，人们在许多方面感到他的意志在衰退。于是，他只好求助于他最先想到的那个巧妙手法，以掩盖他的弱点。

柏辽兹的不幸，是未能诞生在另一时代，对一个作曲家来说，从1827年到1869年，在法国度过他全部的艺术生涯，那简直太不幸了！在人们眼里谁是他们的模范人物呢？是梅耶贝尔和奥柏！听众又都是些什么样的人呢？就是那些刚向《魔魂罗贝尔》和《弗拉·底阿弗罗》②喝彩的人。如果柏辽兹想采取与流行的艺术相反的观点，与当时的获胜者背道而驰，他毫无先例可供借鉴，只得碰运气来决定了。他在音乐学院的老师，可怜的勒絮尔空泛的理论学说也根本不能使他摆脱困境。后者究竟教了他些什么？什么都有，就是没有音乐。问题不在于考证艺术的最终目的，而应该是首先学会和声、对位、作曲，哪怕是后来已经学会了创作新的再把原来的东西忘掉也不为迟。

值得庆幸的是柏辽兹能熟识格鲁克的歌剧和参加在巴黎举行的贝多芬交响曲的一些首场演出。但是所有这些作品给他留下的只是在他激动的灵魂中引起的反响和听这些作品时所产生的激情。他并没有仔细推敲这些作品，也未耐心地逐点分析其中的手法。他很想能取得同样的效果，但缺少同样的手法，他只注意乐队的音响，而没有掌握和谐、平衡的作曲奥秘，而只有它才能保

① 古代最著名的拉丁诗人（公元前70—前19年）。

② 分别为梅耶贝尔和奥柏的作品，见前文。

持、发展和丰富最初的灵感。世上最美的创造，被天才地发现出来，经过提炼，也只不过是一些可以构成作品的素材罢了。柏辽兹不懂得如何进行构思，他把浪漫派创作的这种看法推到极端，认为感情上的狂热的激情足以产生杰作，他并没有足够地提高自己，使自己成为一个有修养的音乐家。

错误还不仅仅在于他的时代，无疑还在于他本人及他的天性。柏辽兹缺少的是“技艺”，当时他能掌握它吗？灵巧的技艺也可说是另一种天赋。比较之下，柏辽兹有时令人想到让-雅克·卢梭，这位笨拙的伟人，他勉强地学会了他的那些音符，便自以为能作曲了，因为每当他谈论音乐时，总是泪水夺眶而出，就是有这样的半吊子音乐家。

当然，从音乐观点出发，在让-雅克·卢梭和柏辽兹之间还是存在着很大的距离。说到底，柏辽兹并没有特别的和声、复调方面的组织才能，这就是为什么他创造不出一种新的语言。这位伟大的浪漫派作曲家不象舒曼、肖邦或李斯特那样，对浪漫主义语言的创立作出贡献，他经常使用的倒是格鲁克或贝多芬的语言①。

柏辽兹具有调合音色的才能，但人们对他处理色彩的丰富多变的手法和发挥乐队威力的非凡技巧，怎样赞赏都不过分。

他具有“旋律”的天赋。无论什么时候，他都尽可能准确地使他的乐句服从于想象中的事物或需要表达的感情。他没有力图按照一种预先设计的结构的要求去创作乐句。他的主题是绝对新颖独特、别具一格的。

他的缺点使他招惹了许多音乐家的讨厌，而他的优点使他深受大众的欢迎。这些音乐家指责他在和声上的贫乏，乐思发展上的无能，音乐风格上的不连贯，以致他的主题只靠一些文学概念

① 对此将大有可谈，而人们可从1922年2月的《音乐杂志》上读到柯克兰先生对《和声学家柏辽兹》富于启发性的文章，从中有所得益。——原注

才得以互相接连。但人民大众却要听这种声音，它阐述得如此简单明了、直接感人，不卖弄词藻的堆砌。舒曼常说："尽量用五度，让我们感到宁静些"，而瓦格纳赞赏柏辽兹"擅长写一些字面十分高雅，而意义十分通俗的乐曲。"

柏辽兹的艺术要不令人非常愉快，要不就使人万分厌倦，这不仅是由于它的形式，还因为它所表现的内容。柏辽兹是一个非常富于激情的人，但他身上的感情来自理性、想象和气质，而不是发自内心。在他的作品中，没有任何善良仁慈，也没有任何宽厚慷慨；相反，人们从中感受到的只是一个可怕的伤感者强作欢颜，所能欣赏的只是一个充满强烈憎恨的灵魂。

柏辽兹的感情总是表现为手势、呼叫和动作，它们并不象那些伟大的德国大师们所表达的那样含蓄内在。他的艺术具有客观的外向性，与贝多芬或瓦格纳这样的人所具有的内在性正相反。所有按他想象中所创造出来的人物都脱离他而独立存在，既使他们就是他自己的化身。德国人正相反，他们倾向于把整个宇宙都融合到他们的内心生活中去。柏辽兹本质上是一个拉丁艺术家。

然而，这些如此独特的个性却使他在自己的国土和所处的时代，同时在整个艺术史上都显得孤立。他创造出一系列完全新颖的音乐感情，它们似乎可以称得上始终是独一无二的。不管柏辽兹对后世的作曲家产生什么样的影响，不管他传给后世有多少创造发明，有一点却是肯定无疑的，那就是无论在法国，还是在其他国家，严格地说没有任何一个音乐家能模仿他，能象他，或可与之相提并论。

在整个音乐史中，尤其是在法国音乐史中，也就象在他一生中那样，柏辽兹显得好象是那么一种罕见的人，既无古人，又无来者，自摈于传统之外，乖戾奇特，时而平庸低下，时而出类拔萃，简直是一个畸形怪物。

第十九章　理查德·瓦格纳

直到理查德·瓦格纳出现之前，歌剧作曲家们一直在音乐戏剧的两种观点之间徬徨：一部分人，象佛罗伦萨的贝利、卡契尼、象法国的吕里、拉摩，还有格鲁克，他们认为音乐应绝对服从于戏剧；另一些人，象以斯卡拉蒂为代表的那不勒斯乐派，他们忽视戏剧；只想到音乐。也许唯有蒙特威尔地天才地把这两种艺术密切结合起来。至于瓦格纳的独创性，正在于他既是诗人，又是音乐家——同时还是思想家；他清楚地看到需要解决的问题是什么，他探索了各种条件，以使所有在音乐戏剧中发挥作用的种种因素完全融为一体。

一方面，瓦格纳指出：戏剧诗歌的特点在于把人类的感情描绘出来，但并不是直接通过它的内在本质，而是通过语言媒介，首先诉诸理性，然后转为感性，后者是第二位的。

另一方面，对他来讲，音乐才是感情的直接表达，在这里，不需要任何媒介，就能使人们的心灵相通。

为了使诗歌和音乐有可能融合，诗歌应该摈弃它所包含的一切纯属理性的东西：那些无感情色彩的事情的叙述，不能用感情来表达的外界事件。因此，音乐戏剧首先应该是心理上的，它应该以永恒的人性为对象。可是，应该把戏剧情节中各种条件很好地联系在一起；应该把人物与事件冲突的背景细致地描写出来，同时，所有这些都是属于理性的范畴。人们至少应该注意尤其在每个人

物身上观察他和其他世人所共有的东西；应该努力在一个个特殊的典型中找出普遍性，他们中的每个人都要代表一种主要的情感，一种属于人类本性的性格体现。至于事件，应该尽量少地把它们写进音乐戏剧中，只能容许那些具有象征意义的东西，也就是说，表面上看来很简单，而又清楚地表现出一条心理规律的事件。

因此，音乐戏剧必然是象征性和哲理性的。这并不是说，诗人应从抽象的概念出发，通过杜撰出一些把这些抽象概念具体化的象征来使这些概念具有生命，这种手法太做作了！诗人，就是"预言者"，他要在具体现实中窥测其潜在的含义，它所包涵的象征性，它反映出来的哲理。他从感性世界出发，上升到幻想世界，而不是从空想中回到现实，企求用幻想来建造世界。

理查德·瓦格纳对他自己艺术的手法和本质的认识是如此地清醒，以致使人们指责他只不过是一个理论家，是在用他丰富的科学知识和哲理来掩盖创作灵感的贫乏。然而事实上，瓦格纳远不是凭一些成见来创作作品，恰恰相反，他完全是通过对自己作品的剖析而发现他的美学体系。他首先是创作，然后才认识到他所创作的理论。那些似乎最能确切地实践他理论的作品，恰恰正是他最得心应手的作品，他说："人们可以根据我们的理论见解中那些最严格的规则，来评价判断《特里斯坦》，这并非因为我曾根据自己的体系来塑造它——当时我已把所有理论都忘光了——因为只有在那时，我才能有最大的自由，摆脱一切理论的成见，在创作中我高兴地感到，我是如何突破自己的体系，自由地翱翔起来！"只有对瓦格纳一生的历史，尤其是对他的天才进行研究，我们才能理解到本能和直觉在他的艺术和哲学观的形成过程中所起的巨大作用。

理查德·瓦格纳1813年5月22日生于莱比锡。他的父亲是一

名警察局的记录员，在他出世后六个月就死了。不久，他母亲在德累斯顿改嫁给演员、戏剧诗人兼画家路德维希·盖叶，1820年他也接着死去。瓦格纳学习经典文籍，成绩极佳，他的老师们准备给他修习语文学。他先是想学诗歌和戏剧，后来又想学音乐。1833年，他写了《仙女》，但未能上演。1834年，他被任命为马德堡剧院音乐主任，他创作了《禁恋》，是根据莎士比亚的《针锋相对》十分自由地改编而成的，1839年上演时并未取得很大的成功。他娶了一名女演员敏娜·布拉纳。在孔尼斯堡剧院工作了没多久，他转入里加剧院任两年指挥，正是在那里，他开始创作《黎恩济》。

以上是瓦格纳青年时期的主要经历，只须很快把它们综述一下就够了，因为我们要关心的不是他外在生活的细节，而是他内心生活缓慢而丰富的发展。

瓦格纳肯定从他十七和十八世纪的前辈那儿继承到一些东西，这是些萨克逊乐派的大师，他们来自人民，同人民生活在一起，既是些教师，又是牧师、风琴师和音乐教员，从各方面讲，都是教育家。他们留给瓦格纳的这种说教的特点在他作品中比比皆是。

从童年时起，瓦格纳就受到各种不同的影响：他的继父想让他学画，他却厌倦于"没完没了地画眼睛"。在他周围，他看到的只是演员，他姐姐罗莎丽十五岁开始演戏，他另外两个姐姐克拉拉和露易丝也都是演员；他的兄弟也同样，为了当演员而放弃学医。还有他两个女儿中，一个叫朱安娜，后来唱《汤豪舍》中的伊丽莎白十分出色。瓦格纳很早就熟悉舞台情况，然而他对演员这个职业毫无兴趣，但他一开始就梦想着写剧本。十三岁时，翻译了《奥德赛》开头的十二首歌曲，又迷恋莎士比亚的戏剧，他开始写作一部悲剧，其中有四十二个人物相继死去，后

来，为了不致使舞台过早空着，他们又以幽灵而再现。他的音乐志向只是到后来才明确下来，他也未掌握任何乐器的演奏技巧，他说："在我整个一生中，我没有能学会弹奏钢琴。"

是韦伯和贝多芬在音乐上启发了他。从1817年起，韦伯就是德累斯顿歌剧院的指挥，而路德维希·盖叶是他热心的信徒之一，年轻的瓦格纳也同样如此。当瓦格纳观看了《自由射手》的最初几场演出之后，他就把它的序曲部分在钢琴上乱弹一遍。二十年后，当他在巴黎歌剧院听到《自由射手》的演出时，他叫道："哦！我辉煌的德意志祖国，我多么爱你，我多么疼你，不正是因为《自由射手》诞生在你的土地上吗？我是多么热爱德意志人民：他们热爱《自由射手》，至今对这最纯朴的传说中的奇迹深信不疑，他们虽已成年，但至今仍能感到年轻时使之心悸的那种神秘而又甘美的恐惧之情！哦！迷人的德意志的遐想，哦，林中的遐想，对傍晚、星星、月亮、乡村熄灯钟声的遐想！那些能理解和相信你，并同你一起感受、幻想和兴奋的人，该是多幸福啊！"

1827年在莱比锡，瓦格纳在布业公会音乐会上听到去世不久的贝多芬的交响乐，他深受感动，马上动手写了一首奏鸣曲、一首四重奏、一首大型咏叹调，尽管他对和声学还一无所知。他意识到自己的无知，就跟一位教师上课，结果只是使他很快就对学习枯燥无味的和弦失去兴趣，他再次放弃理论，写了一首狂乱的序曲，于1830年上演，但并没有留下什么影响。他又重新开始学习和声，在泰奥道尔·凡利格的指导下，在六个月中把整个的和声学和对位法全部通读了一遍。于是，他写了一首奏鸣曲、一首波兰舞曲、一首钢琴随想曲、几首序曲、两部交响曲，最后，于1833年写成歌剧《仙女》，它并未上演，但在几场音乐会上演出过其中一些片段。这部青年时期作品的主题已经预示出《罗恩格林》的主题；仙女阿达被变成雕像，因为凡人阿林达尔曾因意

志薄弱而一度怀疑自己的情人。

瓦格纳在马德堡、孔尼斯堡和里加度过了几年艰苦的岁月。乐队指挥的职务艰巨而又无收益，这段时期，瓦格纳经常生活拮据，尤其是婚后。他谋求出路，起初，他对1830年革命的思想很热情，把这些思想贯彻到艺术中去，向传统和经院派的繁琐宣战，只承认意大利人的自由旋律，他在贝里尼的《诺尔玛》中找到这类自由的旋律。他大声疾呼："歌唱，歌唱，还是歌唱，德国人你就要这样！"但他也许意识到他对意大利人的赞赏太过分了，就补充道："应该符合时代，找到一些适应新时代的新形式，一个大师如能做到这点，他的写作就不会按照意大利式的，也不会是法国式的，——但也不会是德国式的。"正是在这些思想的影响下，他创作了《禁恋》。他甚至还探求一种喜歌剧主题，但他中途停下了，他意识到在"通俗音乐"的道路上，他迷失了方向。于是，1838年，他致力于一部需要长期努力的作品——《黎恩济》的写作，既不考虑什么时候能写完，也不打算在什么地方上演。

黎恩济是一个古罗马护民官，他英勇而纯正，想把罗马人民从贵族的统治下解救出来，但人民最后却卑鄙地背弃了他。这时，瓦格纳受到了盛行于巴黎的"历史歌剧"的影响：1828年奥柏的《哑女》、1829年罗西尼的《威廉·退尔》、1831年梅耶贝尔的《魔鬼罗贝尔》，以及1836年他的《法国清教徒》、1835年阿列维的《犹太女人》。正如他后来所说的：他"是用大歌剧的眼光"，看《黎恩济》的主题的：也就是说，把它作为一部五幕戏剧，其中有规模宏大的合唱、赞美歌、仪仗队、军事场面、芭蕾舞、大型咏叹调和大型的二重唱（它们的风格总是场面豪华和气势滔滔）。不管这部后来被瓦格纳称作"青年时代的罪孽"的作品有哪些不足，人们还是感到他"以那些充满在他头脑和内心的

伟大思想”真诚地爱着黎恩济这个人物，其悲剧命运“使他的神经因怜悯而颤动。”

完成《黎恩济》之后，瓦格纳毅然摈弃了历史剧的写作（尽管后来他还曾考虑过写一部《曼弗雷德》和一部《弗雷德克·巴尔布斯》），因为他意识到历史剧缺少音乐本质。如果说它能表现“纯粹人类”的伟大感情，那也是在一个极其特殊的范围内展现这种感情的发展。某一时代的生活和景色，某一时期、某一国家的风土人情、民族偏见，所有这些都是无法用音乐表达出来的。因此，人们或是删去所有的偶然事件，这样，真正的历史趣味也就自行消失；否则就得让毫无真正音乐意义的、没完没了的朗诵调充斥于总谱之中。

1839年，在瓦格纳的一生中，一个新时期开始了。由于一个敌手的阴谋，他被迫离开里加，出发去巴黎，随身带着《黎恩济》手稿，十分希望能在巴黎歌剧院得到上演。

他偕同妻子敏娜，带着一条漂亮的纽芬兰狗，来到巴黎，身无分文。梅耶贝尔为他作介绍，推荐他，赞助他。瓦格纳为沙龙写作了一些浪漫曲，然而这些曲子并不为人们所理解。他想在“文艺复兴”剧院上演他的《禁恋》，而“文艺复兴”剧院恰恰于此时（1840）宣告破产。他自告奋勇要为杜马诺瓦的一部歌舞剧《田舍花园的斜坡》配曲，但人们甚至连这种一般性质的工作都不信任他做。他向“歌剧院”的经理提呈了《飘泊的荷兰人》的剧情概要，经理对这个主题很感兴趣，以五百法朗的代价买下了版权，而另由他人来谱曲。1841年，在出版人施莱辛格组织的一次音乐会上，演奏了瓦格纳写的《克利斯朵夫·哥伦布》序曲，但乐队很糟，听众无动于衷，这在当时是极大的不幸。为了生活，瓦格纳接受了最低下的工作：他把流行歌剧改编由长笛、单簧管、短号演奏，校对乐谱稿件，为法国和外国音乐杂志担任

最少收益的撰写工作。他很快就对巴黎及其音乐趣味感到乏味，他的唯一安慰就是到音乐学院听哈伯奈克指挥的贝多芬的交响曲，特别是合唱交响曲；于是，在他头脑中产生了好多丰富的乐念，他写道："假如我根据自己的思想感情来写一部歌剧，它一定会把听众吓跑，因为它既不包含咏叹调、二重唱、三重唱，又无任何人们今天用来勉强拼凑成一部歌剧的片段；我所创作的东西，既无演员肯演唱，又无听众能理解。"于是，他又重新开始作曲，在1839—1840年间的冬天，他写作了《浮士德》序曲，然后，完成了《黎恩济》，并把总谱寄往德累斯顿，他希望在那儿上演。1841年，他在墨东的七个星期内写完了《魔船》的音乐草稿，同时，又接到《黎恩济》将于德累斯顿上演的好消息。1842年4月7日，他离开巴黎，从陆路来到德国（他是由海道来到法国的），他写到："我第一次见到莱茵河，我满噙泪水，作为一个卑微的艺术家，我宣誓永远忠于我的德意志祖国。"

1842年10月20日，《黎恩济》在德累斯顿上演，获得极大成功。1843年1月2日，《魔船》受到同样的欢迎，至少从表面上看是如此。因为，事实上观众并未理解新歌剧的精神实质。瓦格纳被任命为德累斯顿歌剧院的指挥，年薪一千五百泰勒。

关于《魔船》或《飘泊的荷兰人》的传说来自这样一个民间故事：失事的航船将会"回来"。它产生于十七世纪初，于十九世纪初失传。海涅把它重写在一篇神怪小说中，复活了这一传说。瓦格纳于1834年读到这篇小说。海涅写道：有一天，一名勇敢的水手——飘泊的荷兰人在众魔鬼前起誓：不管狂风暴雨，他都得绕某一海岬航行，驶遍海岸，直到世界的末日。魔鬼接受了他的誓言，只给他这样一个得救的机会：每隔七年，他可上岸设法结婚，如果他能找到一个忠实的妻子，他就可得到解脱；否则，他得继续他永无休止的航行。七年后，荷兰人离船上岸，但

没有人要他。有一个姑娘猜到他不幸的命运，动了怜悯之心，向他表伯了她的爱情，并发誓爱他至死不渝。但荷兰人拒绝了她，他走了；这时，姑娘为了履行誓言，对她所爱的人矢忠不贰，投身波涛之中，与此同时，魔船沉没了，荷兰人得救了。

从里加到伦敦的航行中，瓦格纳在一个风雨交加的日子里，想到了这篇古老的传说，从此，他一直不断地想着它。到了巴黎，他构思着他的这部戏剧，整个剧只有四个人物：荷兰人、桑妲、桑妲的父亲达兰特、她的未婚夫艾里克。没有比它再简单的主题了，没有任何无用的插曲使纯粹内心的活动复杂化，瓦格纳开始实现其诗意的理想。

动人心弦的首先是作品的浪漫主义特点。瓦格纳以一种无论韦伯还是任何十九世纪初的德国诗人都没有的魄力，复活了民族的过去，以及它最远古的传说。他使大自然生机盎然，充满鬼怪神灵，他具有对大自然基本力量的感受能力。正如《自由射手》是森林之诗一样，《魔船》是海洋之诗。带着它红色的风帆、黑色的桅杆，满载幽灵，在风暴中，这条鬼船十分生动地象征着人们面对海洋的那种宗教性的恐惧。

然而，这些浪漫主义戏剧中的人物经常缺乏的是生动的内心活动，因此，在《自由射手》中，正如H·里希顿伯格所说，布景和戏剧的外表，或者“自然主义幻想”占据了过多的位置，而牺牲了心理描述。相反，瓦格纳的主要角色，并非是一些在辉煌布景和曲折的剧情衬托下刻划得干巴巴的简单戏剧人物，而是一些有性格、有感情，使我们为之感动的人。在《魔船》里，人物的面貌确实显得不够清晰，有时性格还令人费解，但令人感动的戏剧仍然还是第一位的。

我们已经在瓦格纳艺术风格的这个最初尝试中看到其中显示出来的象征手法。和《犹丽丝》或《流浪的犹太人》相同，荷兰

人因过于想远离祖国而遭到惩罚；正是他的冒险心给他带来了不幸。应该重返家园，更确切地说，应该找到一个家园，哪怕是在理想的境界中 。 瓦格纳的所有主角都是这样寻求真正幸福的道路、人生的含义、得救的道路；并且在他的戏剧中总有一个拯救者，一种出于爱情、怜悯或牺牲的赎罪。但在《魔船》中，赎罪的问题只是以一种晦涩的方式提出来的。

从纯音乐观点上看，《魔船》标志着瓦格纳同旧歌剧形式的决裂：在旧歌剧中，更多的乐曲互不相连，即使好歹联上，也是一件名符其实、毫不连贯阿莱坎式 的“百纳衣”①。瓦格纳的音乐戏剧则变成了一种建立于一个或几个主题之上的交响曲，这些主题具有诗意的或戏剧性的意义，称之为主导动机。作曲家不总是把一些新的、不同的动机并列在一起，而是把为数不多的几个以复调为纽带、紧密相联的乐思加以发展。瓦格纳在他《致友人的书信》中说：“我记得十分清楚：在真正动手创作《魔船》之前，我先写了第二幕‘桑妲叙事曲’的歌词和旋律，我不知不觉地就把整个总谱主题的萌芽栽进这首乐曲之中。这是整个戏剧形象的集中，就好象呈现在我自己的思想中一样……。当我最后动手写作时，我已构思出来的主题设想就象一张网那样，布在整个作品上。严格地讲，我不须有意这样地做，我只须从一种适合它本质的意义出发，把这首‘叙事曲’中包含的各种主题加以发展，以得到这个戏剧的主要抒情场面中那些以鲜明的主题结构为形式的音乐形象。”

《魔船》只获得了一半成功。在第一个晚上的胜利之后，报界的评论显得对该剧不利了，而随后几场演出，观众也持怀疑的态度；人们重新要求上演《黎恩济》，于是，《魔船》从海报上消失了。

---

① 十七世纪流行于欧洲舞台上的喜剧角色，头戴面罩，身穿百纳衣。

瓦格纳开始写作他的《汤豪舍》。汤豪舍确有其人，他是十三世纪的一个骑士诗人，有一首古老的民歌叙述他来到了爱神之山，他在那儿呆了一年，女神爱上了他。但是由于自疚，他求助于圣母玛丽亚，并下山去罗马，恳求教皇的宽恕。

“教皇手中有一根枯枝做的手杖，他说：‘当这根手杖长出树叶时，上帝就会饶恕你。’这个骑士离开了罗马城，愁肠满腹，忧心忡忡……于是他重归山中，永不复返：‘我回到我温柔的女人维纳斯身边，正是上帝派我去那儿的。’到第三天，那枝手杖突然生出绿芽，于是，教皇派人到各处打听汤豪舍的下落；但他已回到了山中，到他心上人的身边，这就是为什么于尔班教皇后来永受上帝的谴责。”

瓦格纳把这一题材同瓦尔特堡①唱诗竞赛的著名传说结合起来。在十三世纪一首平庸的诗歌中可以找到对这种古怪比赛的描述：失败者得由刽子手处死。瓦格纳把他的汤豪舍写成瓦尔特堡竞赛中不幸的爱情诗人，同时，又塑造了伊丽莎白这个人物，她后来拯救了汤豪舍。

瓦格纳迫不及待地投入工作，他预感到一部杰作即将诞生；他怕在完成它之前去世。1845年，总谱写成了。（其后在1847年和1861年又作了修改）。

在《汤豪舍》和《魔船》之间，有着明显的相似之处：二者都是有同样的浪漫主义背景，都是由于爱情而得到赎罪，这一观念贯穿了整个的作品。维纳斯不仅代表爱情，而且还体现了世间各种形式的幸福，在这尘世上的成功以及取得这种成功的努力。但真正的幸福并非如此：在舍弃中才能得救，伊丽莎白给汤豪舍作出的正是这样的榜样；因为她爱汤豪舍，又为他所爱，而她舍弃

---

① 黑森州附近，萨克斯——魏玛的城堡，自十三世纪始即成为文艺集会及节日的中心。

他正是为了救他。

《汤豪舍》中的情节比《魔船》更加生动别致，富有戏剧性，人物更逼真，更具性格，内在的戏剧性以一种远较宽广的形式而发展。

《汤豪舍》的音乐创作倾向于综合性的统一，而这种统一在《魔船》中已得到高度的表现，但瓦格纳这时尚未完全摆脱旧歌剧的程式，他的独立性要到稍后才表现出来。即使他步步紧随戏剧的发展，但仍然在剧情中有一些非常明显的停顿时间，以便给独唱、二重唱和大合唱留出位置来；事实上，他的咏叹调已不再有意大利风格的断句。它们显然具有一种纯粹瓦格纳式的风格：几乎总是些长乐句，没有生硬的轮廓，转调自由而又频繁，但鲜明突出；总而言之，音程十分旋律化，时值较长，和声有时仍是十分简单。新奇、大胆和半音特点只是出现在某些地方，如在维纳斯山的一幕中。主导动机显得越来越重要，但还并不引起组合上的很大发展，也未形成作品的整个脉胳结构，几乎完全没有复调。在这部仍属手法混杂的作品中还残留着某些意大利风格的痕迹，不过其中有不少篇页可被列入瓦格纳所写的最具诗意的作品之列。

《罗恩格林》紧接在《汤豪舍》之后，剧本写于1845年，全部音乐在一年内完成。首次公演一直到1850年才于魏玛举行，由李斯特指挥。

据瓦格纳讲，《罗恩格林》表现了“我们这个时代最富于悲剧性的背景”，象征了使杰出的灵魂与卑微的众生相分隔的那种无法医治的隔阂，是强烈的爱情冲动把这些灵魂推向这些世人。罗恩格林正是瓦格纳本人：在缺乏理智与善意的当代社会中，深感孤独与无能；瓦格纳对这种孤独深感痛苦，他希望能免遭议论，他盼望为人所爱，而又不问他来自何方、有何需求、姓什名谁、

挂何头衔。信与爱，而不过问为什么，这对人对己来说均为幸福之奥秘。然而瓦格纳并不为人所爱，他又重陷于孤寂之中。爱尔莎，她是“人民的心灵”，她天真纯朴、热情主动、普爱天下，但象罗恩格林这个“知晓”一切的人走向爱情那样，她这个只知“爱情”的人却走向理性知识，而她不可避免的致命错误终于毁了她。这两人的不幸也许是因为罗恩格林是一个聪明、骄傲的人，而不象齐格弗里德和帕西法尔那样，是一个头脑简单、受本能驱使的人。唯有思维糊涂的人才是幸福的，而天国就是属于那些头脑简单的人。

也许正是在写作《罗恩格林》的那段时期，瓦格纳最痛苦地感到他精神上的孤独：他得同时忍受批评的不公正（他被说成是江湖骗子），行家们的敌视（他们顽固地反对一切新生事物），皇家剧院总管吕梯骚男爵的恶意（他所做的只是尽力抵制瓦格纳想改革德累斯顿剧院的尝试），最后还有梅耶贝尔无比的忌妒（他在瓦格纳去柏林的路上设置障碍，阻止他在那里上演自己的作品）。瓦格纳的悲观主义日益严重起来：他指责整个社会，接受了继1848年运动后从法国传到整个德国的革命观点，他加入了社会党，参加了一次暴动。后来，为了避免受到审判，他被迫逃到瑞士，流亡到苏黎世。

在瑞士，他把政治抛到一边，又重新回到他的艺术中去。他的朋友和欣赏者接济了他，他静下心来，开始出版他最重要的理论著作。这时（1848—1854年），在费尔巴哈的哲学和德累斯顿革命事件的双重影响下，瓦格纳成了无神论者，反基督教派，他把世界看成是恶的，但他坚定地相信革命不久将为人类揭开普天共乐的纪元，《尼伯龙根指环》最初的构思就是在这一无宗教信仰的危机中产生的。

同时，瓦格纳以一种几乎是下定论的方式明确阐述了他的艺

术思想。在《末来的艺术作品》（1849年）和《歌剧与戏剧》（1851年）中，他发展了他的关于"人民"戏剧或"共产主义"戏剧的观点，这种戏剧只有人民的配合才能实现。因此，在古希腊，在埃斯库罗斯①或索福克勒斯②的时代，诗人只是人民和民族天才的代言人；悲剧面向全体人民演出，而正是人民自己提供了演员；一切艺术、诗歌、音乐、舞蹈、建筑都结合在这种宗教仪式中，其中，美以可感受的、物质的、生动的形式，在所有人眼前出现；从此以后，各种艺术不幸地相互分离出来。音乐的节奏来自舞蹈，其旋律来自诗歌；单纯的音乐，就只是空洞的和声。而从诗歌那一方面看，单纯诗歌的对象，已不再是感官，而只是理性，它变成纯粹的文学，失去了所有原来的美感。歌剧徒劳无功地力图恢复姐妹艺术的联系，事实上，它在它们中间造成了一种绝对的分离。"音乐为了挽回自己的权威，而把那么多的时间让给了舞蹈，在这些时间里，芭蕾舞演员鞋底涂着白粉的舞鞋统治了舞台，给音乐家们打拍子；另一方面，明确禁止歌唱演员做任何手势，行动的权利留给了舞蹈演员，而歌唱演员为了专心注意自己的发声，应该抑制任何细微的戏剧表意动作。音乐同诗歌签订了一个协议，这个协议给音乐以一切满足：在舞台上将根本不用诗歌，人们甚至力图不念诗句和文字，这样，诗歌可以通过观众必阅的脚本形式同大家见面；白纸黑字，这可真是地道的文学了！这个神圣同盟就此缔结成了：其中每种艺术均能各得其所，一边是芭蕾舞蹈，一边是歌剧说明书，音乐可以在其间上下左右，自由遨游，为所欲为了。"

为了构成一种形式自然的各种艺术的联合，人们只须回想到本能作出的原始的、自发的综合。对原始人来讲，语言、歌唱、

①② 古希腊诗人，希腊悲剧之父。

手势三位是一体的。后来，语言演变为纯粹的抽象、纯粹的理性，而音乐则演变为纯粹的感情的东西，两者都丧失了当初的效能。对现代艺术家来讲，问题不在于根据音乐来支配诗歌还是根据诗歌来作曲：每种艺术都应该顺应它自己的规律，但是，只要诗歌和音乐朝着同一目的而发展，就可获得统一，即：表现那种也曾用手势来表达的“人类的活动”。“音乐要注释的应该是戏剧本身，而不是戏剧性的诗歌。”格鲁克的错误恰恰在于使音乐从属于诗歌，把它逐字逐句地生搬硬套；他根据诗句的节奏谱写他的旋律，但这样只能创造出一种“音乐散文”。真正的戏剧性的旋律是诗人和音乐家共同努力的交接点。瓦格纳说：“诗人是在音乐波浪动荡的水面上展开他的画面，诗的形象就反映在其中，而这种变幻不定、色彩鲜明的反映就是旋律。”

在歌唱演员的旋律下面，乐队不能使人理解为一个简单的伴奏，与这个旋律无大关系，就好象旋律与戏剧无大关系一样。乐队已不再是“一只巨型的吉他”而已，它能表达歌唱所没有表达的东西，它将使人理解：1）动作姿态；2）人物的内心状态，而歌唱只能使我们认识到其中的一个孤立的部分；3）与现在相关联的过去和未来（预感和回忆），而正是在这儿，主导动机发挥了巨大的作用。乐队就好象古代悲剧中的合唱队一样，一直在场，解说每一件事件；它保证了作品各个部分的持续和联系，而作品本身自始至终只是一个“无休止的旋律”。

瓦格纳在两个补充的定义中概括了他的音乐戏剧的观点。一方面，他把它看成是“一种内向的活动，通过音乐表现而使内心感受”；另一方面，看成是“一部外向的交响曲，它已经外露出来，并已明确地表现为一种看得见的，可以理解的活动。”同时，他赞扬贝多芬，因为贝多芬曾经想单凭音乐来实现这种戏剧诗人的创见，贝多芬的这一天才的错误却为瓦格纳打开了道路。

一当瓦格纳对音乐戏剧的想法固定下来，立即就在他的巨著《尼伯龙根指环》中着手进行大规模的实践。这是一部巨大的四部曲，前面并有一个序曲，它的四部分是《莱茵河的黄金》、《女武神》、《齐格弗里德》和《众神的黄昏》；全剧必须连续上演四个晚上。

这个"四部曲"包含两个戏剧主题：诸神之死和人类的解脱。其题材来自古老的日耳曼和斯堪第纳维亚的传说，日神之王佛旦不再满足于爱情，他想得到权势。为了占有知识，他牺牲了他的一只眼睛。于是他统治了世界，巨人们听从了他的法令，那些藏在地下深处的矮人尼伯龙根人和夜魔都慑于他的威力。但佛旦在攫取权势时并未放弃爱情，正是这一点断送了他。尼伯龙根族的一个矮人阿尔贝利希诅咒了爱情，以取得权势，并得到莱茵河的黄金，他用这黄金锻制成一个指环，它可确保占有它的人统治全世界。佛旦俘获了阿尔贝利希，逼他交出他的财富和指环。但绝望的阿尔贝利希诅咒指环将给所有碰过它的人带来灾殃。佛旦被迫把指环让给巨人们，以此交换他所爱恋的女神弗莱姬。从此，他力求重新得到失去的指环，但却属徒然，他终于意识到与命运作对是无济于事的。由于无法制止爱情和权利在他身上可悲的冲突，他只期望他所创造和统治的那个世界的末日的来到。一天，当他得知被诅咒的指环已还给莱茵河水仙，爱情重又普照大地，他就把所有天神召集到瓦尔宫，让人在宫四周堆起巨大的柴堆，然后"带着永恒的微笑"，自焚于众神的黄昏之时。

佛旦的女儿·女神布兰希尔德为了同她所爱的英雄齐格弗里德结合而放弃了神的身份。齐格弗里德是一个威尔赛家族的人，是佛旦同一名凡间女子所生。他们两人完成了崇高的使命，把世界从黄金的恶运中解救出来。齐格弗里德代表了青春的万能和本性的自发倾向，他聪慧无比，无忧无虑，因为他不计较自己的生

命，也不畏惧死亡。他承受必然的命运，从一开始，这个“头脑纯朴的人”就本能地达到道德上尽善尽美的境界，而这正是佛旦必须承受那么多的痛苦和经过苦苦思索方能做到的事。齐格弗里德和布兰希尔德这两个清白无辜者赎回和弥补了佛旦的过错。被诅咒的指环使他们遭到不幸，但他们的不幸拯救了世界：由于他们，黄金的统治废除了，尼伯龙根指环重又回到莱茵河的深处。

这首诗歌篇幅浩大，我们只是匆匆地介绍了其中的主要人物，而不可能分析它全部戏剧内容。而它本身也包含着十分复杂的哲理。

瓦格纳在其中时而表现为社会主义者，当他诅咒黄金和它置人死地的威力，并预言人类将通过爱情而获得更新；时而又是无政府主义者，当他谴责习俗和法律，以及建于不公正之上的所谓公正，他以自由英雄齐格弗里德反对契约之神佛旦；时而又是异教徒，当他把这个齐格弗里德描绘成“最完美的人”，这个人只听凭自己的本能，不承认道德，无视神灵和法律；时而又是基督教徒，当他容许布兰希尔德和齐格弗里德以他们自己的功绩，为佛旦的过失赎罪，以确保人类得到拯救；时而又是悲观主义者，因为在佛旦看来，期望死神到来是明智的；最后他又是乐观主义者，因为爱情的统治可以使生活美好。这些往往对立、互不相同的思想感情启发了“四部曲”，它们彼此的分歧又概括在一种基本相矛盾的物体中，它恰恰同样存在于瓦格纳的本性之中。一方面，他那热烈的性情、热爱生活和追求幸福的强烈愿望，使他成为乐观主义者和异教徒；另一方面，沉思内省又使他变成悲观主义者，同时，他又通过对“生活欲望”的否定和对一种多少是基督教徒的相信“灵魂的得救”，因而感到自慰。对这些矛盾我们不必为之见怪，也无须为之恼怒，它们属于一种基本处于变化中的哲学，而这种哲学无意建立一种完善的体系。正是象“四部曲”

那样作品中的丰富多彩、千变万化，才造成了它的崇高伟大；它给我们揭示了整个的人类。

假如我们现在从音乐观点出发，来衡量一下瓦格纳自《汤豪舍》到《尼伯龙根指环》所走的这一段历程，事实很清楚地表明：在他取得了已于《罗恩格林》中所显示出的那种巨大进步之后，瓦格纳终于掌握了他需要用以实现其艺术思想的全部表现手法。从此，在他的作品中不再有旧的歌剧手法的痕迹：他的风格完全是他个人特有的。不再有咏叹调、二重唱，或者类似的东西；各场之间毫不间断地互相衔接；音乐要考虑的只是来解释戏剧。演唱的乐句越来越脱离适合意大利风格的程式；和声变得复杂了，丰富了；主导动机的复调发展使整个一部作品，甚至象四部曲那样的整套作品具有了规模宏大的交响曲外形。瓦格纳对他的艺术无须再作任何改革，他只要把它用到不同的对象上去，就可以创作出各种各样无可比拟的杰作了。

1854年，瓦格纳完成了《莱茵河的黄金》和《女武神》的大部分，从1854年到1857年，他写完了《女武神》，并写了《齐格弗里德》的一半。但是，对他来讲，光搞艺术创作还不够，他还需要与观众接触，他的艺术理想需作具体的实践，而他那时正遭受着流亡生活中无法活动的痛苦。他的戏剧是在没有他在场，远离他的情况下，在德国上演的。他同他最亲密的朋友们分隔异地，他毫无希望重返祖国：反动势力在法国和德国正得势一时。

1854年1月15日，他给李斯特写信道："这些年来，没有一年我不想到干脆结束自己的生命。岁月蹉跎，我的一生都完了！哦，我的朋友，对我来讲，艺术说到底只是一种使我忘却烦恼的权宜之计，不过如此罢了……"

正是在1854年夏天，瓦格纳的一个朋友给他送来叔本华的《作为意志和表现的世界》。瓦格纳很快就接受了这个大悲观主

义者的学说，这个学说十分符合他本人的感情，于是他声称在他明确认识到叔本华的思想之前，他身上已经具有这种思想了，并且只是此刻他才理解到他从前作品的深刻意义。他认为他已经把《尼伯龙根指环》写成了革命的乐观的戏剧；事实上，却非所愿，从他的四部曲中得出的却偏是这种绝对悲观主义的结论：世界坏到不可救药，生不如死。

同时，一场感情上的危机终于扰乱了瓦格纳的思想。长期以来，他和妻子敏娜之间就存在着严重的意见不合。敏娜认为瓦格纳是一个自私自利的幻想家，不仅糟踏了自己的生命，而且还愚蠢地牺牲了一个忠心于一些不可实现的政治、艺术幻想的女人的幸福。1851年，经过多次争吵，瓦格纳险些和她决裂。1852年，他在苏黎士认识威生东克夫妇，他们很快就成为他忠实的知心朋友。1857年，他在他们供给他的在他们的“青山”别墅附近的小屋里，受到了款待。他与玛蒂尔特·威生东克之间产生了一种日益亲密的关系，他们不久就意识到一种可怕的恋情正使他们互相靠近；然而他们在怯懦和自感到卑鄙的心理面前退却了，而终于分了手。瓦格纳和敏娜最终决裂后，来到维也纳。敏娜悲伤地回到她在萨克斯的娘家，这一快速转变的悲剧，给我们留下的一个见证就是《特里斯坦与依索尔德》。

就在1854年，瓦格纳写信给李斯特说：“出于对我一生中最美好的理想的怜惜，出于对年轻的齐格弗里德的热爱，我应该写完我的《尼伯龙根》。但是，由于在我整个一生中从未享受过完美爱情的幸福，我想为这最美的理想树一块纪念碑，即一部戏剧。在创作这部戏剧的过程中，我对爱情的愿望将得到充分的满足。在我头脑中有一部《特里斯坦与依索尔德》的计划，一部十分简单的作品，其中充满最强烈的生命力，而我情愿把自己裹在结局中飘扬的黑旗中死去。”1857年，瓦格纳放弃了四部曲，着

手写作《特里斯坦》(1857—1859)的总谱，部分是出于实践上的缘故，因为他想写一部规模有限的戏剧，以便很容易地就在德国舞台上演出，但主要是使他的心灵能有机会倾诉爱情的全部苦

以及满腔的失望。

在瓦格纳的全部戏剧作品中，《特里斯坦》最符合他的艺术观，描绘性的成份和事实缩小到最低限度：戏剧纯粹表现内心活动，诗歌有时甚至不再具有文学含义，而变成纯音乐性的东西。

《特里斯坦》的基本思想表现为：爱情具有不受时效约束的、高于一切法律和人类判决的权力，只要这种爱情是绝对的，命中注定的，并且视死为唯一归宿。《特里斯坦》是瓦格纳所有作品中最富激情、最痛苦悲伤的一部，这是世上存在的最伟大的爱情，同样，这也是给一些世人造成的最可怕的生活情景。这种生活是可诅咒的，应该期待死亡、“黑夜”、失去知觉。幸福者是特里斯坦和依索尔德，他们在死亡中结合；不幸者是马克国王，他依然活在人间！

《特里斯坦》的音乐属于那种人们无法评价的音乐：它把你完全抓住了，一直渗入你的灵魂深处，占据了你，然后把你搞得精疲力尽。尼采说过：“对于那些病得还不够重，还不能享受这种地狱中的欢乐的人来讲，人世间是多么可怜！”

《特里斯坦》写完了，瓦格纳终于想重新和公众接触，他想自己亲自同艺术家、批评家、民众一起投入战斗，站在混战的最前列。他出发去巴黎，成功地使他的《汤豪舍》在大歌剧院上演；但为了战胜主管部门的恶意，皇帝拿破仑第三的个人干预还是必要的。歌剧上演了三次（1861年3月13日、18日、23日），但在一个卑鄙的阴谋集团的口哨声中倒了场。被取消了芭蕾舞演出的“赛马骑师俱乐部”成员、以梅耶贝尔为首的瓦格纳的德国敌人、以及最后由这两大派所收买的大多数记者终于使演出无法进

行。尽管有波德莱尔、瓦克里、巴贝尔·陶尔维依、歌唱家巴塔耶、小提琴家莫林、埃米尔·奥利维叶、于勒·菲利、沙乐美-拉古、台奥菲尔·戈蒂埃、雷叶、卡蒂尔·孟戴斯、于勒·亚南等人为瓦格纳作斗争，但无济于事。至于巴黎观众，瓦格纳赞扬了他们"具有很强的接受能力和一种确实宽宏大量的正义感。"

然而瓦格纳终于得到了大赦，回到了德国。那时，他想争取在德国各主要舞台上获准演出他的《特里斯坦》，但没有成功；所有的经理都拒绝了他。他在德国、奥地利和俄国进行巡回演出，通过音乐会而使人了解他的作品。但很快，他便不知该怎么办，甚至深信已失去了一切，前功尽弃；不管是真正的精神上的，还是物质上的成果。

正在这时(1864年)，巴伐利亚的路易二世国王召他前去，向他提供了最终实现他艺术理想所需要的一切条件。瓦格纳写道："我交了这样的好运，简直使我发狂！"《汤豪舍》和《魔船》的几场示范演出于慕尼黑举行，接着是《特里斯坦》(1865年)，演出是在异乎寻常的情况下进行。不幸的是：瓦格纳在路易二世身边的处境因宫廷阴谋而日益困难，他终于被迫出走，隐居到瑞士。

在那儿瓦格纳度过了一生中最愉快的几个年头(1866—1872年)，他住在特里普申，卢塞恩附近的一座湖滨小屋中。不久，李斯特的女儿，乐队指挥汉斯·冯·彪罗的妻子柯西玛在一种无法抑制的热情的驱使下前来相聚(后来她与彪罗离婚，于1870年嫁给了瓦格纳，并和他生了一个儿子，叫齐格弗里德，《齐格弗里德牧歌》正是为了纪念他的出生而作)。关于这一段时期，尼采在后来成为瓦格纳的敌人时，还曾这样说道："我并不看重我与人们交往留下的任何回忆，但我无论如何也不愿从我的一生中抹去在特里普申的那段美好的日子，这些日子充满了信任、宁静、美好

的机缘、难忘的时刻……”正是在那儿，在那宁静和十分欢欣的日子里，瓦格纳完成了《名歌手》，并差不多完成了“四部曲”（1865年重新开始，1874年完成）。

《名歌手》的最早构思始于1854年，当时瓦格纳正和德累斯顿的批评界不和，他想把天才同迂腐及陋俗的无休止的斗争搬上舞台。因歌德称赞而出名的鞋匠诗人汉斯·萨克斯的形象，通过戏剧《达英哈特斯坦》（1827年）和洛青的一部喜歌剧（1840年）的上演，已人人皆知了，瓦格纳也谙熟瓦根赛尔的《纽伦堡年史》和霍夫曼的《纽伦堡的箍桶匠》。但他很快就放弃了他的计划，只是到1861年从流放中回来后，才又想到它，而这一作品只是到1867年才最终定稿。

《名歌手》同《特里斯坦》形成了鲜明的对照。在《名歌手》中，充满喜悦，生气勃勃；在杂乱的情节中，一大批人物的不同的感情性格混杂在一起。一些喜剧的场面同最庄重、最富诗情的场景交相出现；我们还发现被改变得无法辨认的旧歌剧的合唱和合奏。H·李希顿伯格把《名歌手》恰当地比作瓦格纳作品中的一种“插曲”。然而，在这种对德国艺术风尚的讽刺与嘲弄的外表下，仍隐藏着同样的哲理，同样的主导思想，同样的主要感情。

史多金骑士代表着天才者的权益，他反对学究们的陈规陋俗，他有着高贵的血统，居住在他远离城镇的孤独城堡中。冬天，他读拉·伏格怀德骑士的诗歌；夏天，他在林中遨游，就这样，他未经学习诗律而成了诗人。

名歌手们是传统的保护人，他们热情有余，天份不足。这是些熟练的工匠，思想狭窄，性格总是多疑。西克斯特斯·贝克迈瑟充分代表了那一行业中一切缺点：愚蠢、嫉妒、恶毒乃至不道德，他可笑地想使自己不受轻视。然而，贝克迈瑟毕竟是一个例外，总的来说，名歌手是一些诚实的人，稍带虚荣，但宽厚仁

慈，具体表现在博克奈身上。

剧中真正的贤人是汉斯·萨克斯，瓦格纳称之为“人民艺术创造精神的最后一名代表”。他想把天才的权利同艺术规则、灵感的自由同传统的秩序协调起来；他希望艺术不再脱离人民，人民是它的评判人，在这方面他反对那些鄙视民众的大师。

除了是风俗性喜剧之外，《名歌手》还是一部在汉斯·萨克斯的内心深处展开的热情的正剧；这一点在诗歌中几乎没有出现，而主要是通过音乐而得以发挥。汉斯·萨克斯爱上伊娃，但却牺牲自己，以使她能嫁给瓦尔特·史多金。萨克斯对伊娃说：“我的孩子，我知道《特里斯坦与依索尔德》的悲惨故事；汉斯·萨克斯是明智的，他不想追求马克国王的那种幸福。”他很清楚并不存在真正的幸福，世上一切皆空：“疯狂，疯狂，一切全都是疯狂！城市的沿革、民族的历史都充满了种种的疯狂。纽伦堡的和平居民不久前也发了疯，为什么？因为一个恶神来过这座城，一条发亮的虫在徒劳地寻求伴侣，接骨木散发了芬芳，这是圣·约翰之夜……”。但汉斯·萨克斯并不真正是悲观者，他对善良深信不疑，他认为牺牲是美德，生命对他是有意义的。我们已经预见到瓦格纳会回到后来表现在《帕西法尔》中的那种空想乐观主义上去。

瓦格纳的这一最后的思想演变首先在下列的一些论文中表现出来：《国家与宗教》（1864年）、《德国艺术与德国政治》（1865年）、《贝多芬》（1870年）、《艺术与宗教》（1880年）。他关于大自然与人生的学说已经成熟了，悲观主义只不过是这一学说的第一阶段。生活的愿望在他看来也不再是坏事，除非是为了自私；宇宙可能而且也应该更新，人类的堕落应归罪于资本主义和军国主义的国家机构、教会过分贪图俗权、实用主义的道德、唯物主义的科学和工业化的艺术等等的过错。这种衰退

也缘于种族的混杂，日耳曼人仍然是最纯洁的：世界的更新和得到拯救将依靠他们，而在拯救的道路上，正是艺术将引导人民前进。迄今艺术已降低到模仿庸俗的现实，变成一种为麻木不仁、腐化堕落的观众恣情取乐的工具。艺术的作用应是更为高尚的，当代的艺术家有责任起来继承教士的使命："艺术作品就是宗教的生动体现。"

然而，为了达到这一目的，就必须彻底改变剧场演出的各种特点。从1850年起，瓦格纳就设想过在乡村建造一种特别的剧院，它的演出丝毫没有营利的目的。在《指环》（1862年）的诗词序言中，他向公众呼吁，帮助他实现这一计划。1871年德国人胜利之后，瓦格纳认为这个国家正在作出他所希望于它的那种努力。他公开募捐，五年后，在拜鲁特建成了标准的剧院。瓦格纳希望这一企业不给任何人谋利，这是群众自己出钱为自己演出。在1873年和1874年，当工程濒于失败时，人们向瓦格纳建议，提供巨额经费，把他的剧院迁到巴登、伦敦、芝加哥，他拒绝了；幸得巴伐利亚的路易二世于1874年和1876年给他预支了必要的款项，这才使瓦格纳建成了他的剧院。这笔款项，另在他于慕尼黑上演他的戏剧时该取的利润中加以扣除。1882年，瓦格纳看到必须抛弃他最早的想法：他把"拜鲁特"改为一家收费的剧院，但在这种情况下，利润只能用作扩大企业储备的基金，而决不能作为分红之用。

就在这一个拜鲁特剧院中，1882年首次演出了《帕西法尔》，这里的场景如此特殊，令人难忘。乐队不露面，隐蔽在舞台下面，在这个陷于黑暗之中的大厅前面，观众满怀着一种宗教的虔诚，来欣赏演出。在这以后不久，1883年2月13日，瓦格纳死于威尼斯。

瓦格纳同哥勒斯一起指出了《帕西法尔》这个词荒诞不经的

词源，它出自阿拉伯文：帕西即纯，法尔即朴。“帕西法尔”是一个无意识的戆直的人，他是根据自然的规律，而不是根据精神的准则来达到尽善尽美的境界。

瓦格纳在酝酿《罗恩格林》时就已谙熟有关帕西法尔的传奇，因为罗恩格林是帕西法尔的儿子。在写《帕西法尔》之前，他曾想写一部名叫《拿撒勒①的耶稣》的作品，后来又想到了佛教戏剧《战胜者》（1856年），他是在1857年春天的耶稣受难日那一天，听到“那个最深刻怜悯的叹息，它从前发自哥尔哥达的十字架，这次出自他自己的内心”。他于是写下那些诗句，其中古诺曼茨向帕西法尔讲述了耶稣受难日的动人故事。这是新剧的最初稿，草稿写于1865年，诗词写于1877年，音乐完成于1882年。

三个主角贯穿全剧：康德里是一个女巫，她用亵渎宗教的微笑来侮辱受难的耶稣基督；安佛达斯是圣杯国王，迷恋于康德里的美色，后在痛苦中赎罪；最后是“内心纯洁的朴实人”帕西法尔，当他理解了人类痛苦之谜、希望的迷幻、罪孽的虚假时，他“拯救”了安佛达斯。

于是瓦格纳终于在晚年使他本性中互相对立的倾向取得了协调一致；他一方面狂热地肯定克己能得到拯救，同时又乐观地深信一种超自然的极乐世界，完全近乎基督教的信仰。

《帕西法尔》的音乐反映了这种宗教的宁静。在我们的耳际响起一种崭新的音响，瓦格纳这首含有圣宠事迹的冗长赞美歌，是一个奇迹，也是瓦格纳的最后一部杰作。

瓦格纳的个性也许是十九世纪德国天才的最强烈、最丰富的表现。他同时集中概括了德国天才所具有的浪漫主义灵感、神秘的

---

① 拿撒勒，巴勒斯坦北部古城，耶稣圣族所在地。

伦理观念、民主主义、社会主义和民族主义的幻想、泛神论和高度的综合能力。他的艺术累赘、堆砌，不如古典主义艺术那样纯正，但感染力十分深刻，非常纤细微妙，在它充满传奇和象征的外表下洋溢着人性。他革新和扩展了音乐语言的技术手段，给后世的音乐家留下了大量发明创新。尼采说："无论怎么说，这好歹是德国的东西，复杂的、未定型的、用之不竭的德国式的东西。这是一种真正的德意志的力量，一个不断扩展的丰满的灵魂，它毫无顾忌地隐藏在腐朽没落的文雅之中，它也许只有在那里才能真正感到无拘无束、心情舒畅。这是德国灵魂忠实的、真正的写照，它既年轻又古老，既极度成熟，又富于未来。这种体裁的音乐我认为是对我所认为的德国人最确切的表达：他们属于前天，又属于后天，他们还不属于今天。"如果人们考虑到这种批评的夸张性，那末在瓦格纳的这位强敌的评价中还是有一些对他作品从未提出过的最深刻的见解。

• • • • • • •

瓦格纳留下的光辉灿烂的遗产对德国人来说是太丰富了，在他之后，为戏剧谱曲的作曲家们只敢模仿他，并是十分苍白无力。我们现在扼要列举几个名字：马克思·席林（1868年），《英格威尔德》（1894年）和抒情喜剧《吹笛者的早晨》的作者；亨普廷克（1854—1921年），尤以他的童话歌剧《汉瑟尔和戈莱泰尔》（1894年）著称；汉斯·普菲茨纳(1869年)，是《可怜的海恩利希》（1891年）和《可爱的花园中的玫瑰》的作者：唯有理查·施特劳斯摆脱了老路，在音乐会表演方面取得了如此多的辉煌胜利之后，又以大胆、引人入胜的精湛技巧，还有他戏剧创作方面的力量，再次震惊了世界。他的重要作品如：《火警》（1901年）、《莎乐美》（1905年）、《艾雷克塔》（1909年）、《阿里亚娜》、《玫瑰骑士》、《无影子的女人》。不管

怎样，这些德国艺术家的努力给人的印象是疲怠无力。俄国学派，尤其是法国学派同德国人越来越激烈地在争夺音乐的霸权，这种霸权曾被巴赫、亨德尔、莫扎特、贝多芬和瓦格纳的作品为德国人所确立，而对这种霸权，德国人则骄傲地希望着永远也不被人夺去。

第二十章　从勃拉姆斯到理查·施特劳斯

瓦格纳的歌剧在它发展的时候，就吸收了德国交响乐的所有的精华。它结合了一切以前所使用过的音乐体裁，构成一个巨大的综合体，这样的一种艺术形式将替代一切其他的音乐体裁。

但是，在德国却仍然产生了一些纯粹交响乐、室内乐、艺术歌曲方面的大师。

约翰·勃拉姆斯（1833—1897），不象李斯特或者瓦格纳那样面向未来，却似门德尔松那样留恋过去，他与古典传统紧相结合，用一种精心挑选、十分朴素和非常精确的语言来表达他的性格，应当说，这种语言与门德尔松相比，有着一种完全不同的意趣和独创性。

勃拉姆斯是汉堡一个低音大管乐师的儿子。他一生中大部分时间生活在维也纳，没有任何突出的事件惊扰他平静和安定的生活。他终身不娶，厌恶交际，仅与几个相熟的知友交往谈心，怡然自得，这些朋友对于他那粗犷的个性，坦率的态度也都习以为常。

他的作品是很多的：四首交响曲，四首协奏曲，几首清唱剧，其中以《德国安魂曲》（1868），奠定了他的声誉，《里那多尔》，《那尼》，两首六重奏和二首弦乐五重奏，一首单簧管与弦乐五重奏，一首钢琴五重奏，和三首钢琴四重奏、两首单簧

管奏鸣曲、三首小提琴奏鸣曲，一大批的钢琴曲，其中包括三首奏鸣曲和一些精美的间奏曲、圆舞曲与匈牙利舞曲，最后还有许多的艺术歌曲和合唱曲。

勃拉姆斯可能是所有德国作曲家中最最具有纯粹德国民族性的人了。他比之巴赫、贝多芬，甚至舒伯特更具德国性。这也就是为什么最易为我们外国人所疏忽淡忘。我们本能地想从他身上寻找能满足我们法国人趣味的东西，而不去努力设法进入一种对我们陌生的思想领域中去。因此，大多数的德国人把勃拉姆斯列入近代最伟大的作曲家中去，而法国人通常则把他看作第二流的音乐家，他的音乐有时听来还悦耳，但很少认为伟大，经常还令人厌倦。

他的确写得太多了些；他的所有的作品并不都有价值。特别是在他的艺术歌曲中，他比任何其他的德国作曲家更喜滥用一种使我们感到厌烦的多愁善感之情，而在他的器乐曲里有时是浮华夸张，再不然就是过分的学究气息。

但在他下列的这些艺术歌曲中却具有一种非常动人的魅力和一种感人心弦的表情：《乡间的寂静》、《我的皇后》、《怎么啦》、《温和的心情》，还有如《安静》、《亲爱的在树荫下歇一会吧》等。

在勃拉姆斯的室内乐方面，每当他受到匈牙利主题的灵感启发时，就特别显得愉快，这时他的风格就显出一种独特的色彩，完全与众不同。

在节奏方面，他具有一种惊人的创造力，他作品的节奏真是千变万化，在他那个时代，没有一个德国作曲家能创造出象他那样深刻细致和难以捉摸的节奏了。

他能非常美妙地运用一种中间色彩、暗淡色彩的效果，在这一点他取得了很大的成功，他两首最早的小提琴奏鸣曲，在这方

面可说是无与伦比的，这是一种既是那么审慎，又是那么动人的艺术！

总之，勃拉姆斯具有许多完全属于他自己的独特的优点，对于他的音乐，人们一下子就能辨认出来。他是与舒伯特和舒曼同时代的、或许稍后一些的十九世纪最卓越的诗人音乐家之一。

• • • • • • •

安东·布鲁克纳（1824—1896）是上奥地利安斯费尔登地方的一个小学教师的儿子。他开始时完全凭自己学习音乐，后来成了一个卓越的对位法学者和优秀的管风琴师。他早年的生活十分艰苦。在1855年，他终于被任命为林兹大教堂的管风琴师。此后，他在塞契特和奥多·吉士勒的指导下继续学习作曲，最后他取得了维也纳宫廷教堂的管风琴师职位。除了一首弦乐五重奏、一首清唱剧和三首弥撒曲外，布鲁克纳还写了八部交响曲，其风格与勃拉姆斯的作品完全相反。他追求罕见的和声和强烈的对比，把瓦格纳的艺术手法引用到音乐会乐曲中去，他还喜欢搞庞大和奇特的结构，最后给人以一种多少有些混乱的印象，往往未能取得预期的效果。但是在这很有分量的艺术中具有一种宏伟和善良的气概。可是对一般法国人来说对他几乎很不熟悉，这是令人遗憾的。

• • • • • • •

雨果·沃尔夫（1860—1903）是布鲁克纳的一位朋友。在布鲁克纳老年的时候，沃尔夫和所有热衷于新奇的年轻音乐家们都追随于他的四周。沃尔夫生于斯底利亚的温第斯格拉士，他父亲是一个皮革工人、业余音乐家。沃尔夫被认为沾有一些拉丁的血统，而他也总是喜爱一些法国的大音乐家。

沃尔夫几乎完全是自学成才的。1875年，他曾进过维也纳音乐学院，但只呆了二年，由于不守校规而被退学了。从此以后

（当时他十七岁），除了他自己外，别无老师。他以百折不挠的精神，历尽艰苦贫困的生活，努力奋斗，坚持学习。他不仅阅尽了所有的大音乐家，特别是对他有深刻影响的瓦格纳的作品，同时还阅读了德国和法国的文学家，例如歌德、克莱斯特、格里帕泽、赫伯尔、拉勃雷、第利埃等人的作品。他先创作了一些习作，其中一首《弦乐四重奏》（1879—1880）已能使人感受到他那种坚强、痛苦而又热情的伟大心灵。他从事了一段时期的音乐评论工作。1888年，在他父亲逝世以后，他的天才一下子显示出来了，短期内涌现出来异常丰富的创作；在三个月之内，根据爱德华·莫里克的诗词，创作了五十三首艺术歌曲。他写信给一位朋友这样说："现在正是夜晚七点，我深感幸福，简直欢乐得象最得意的帝王。又是一首新的歌曲！我的内心在跳跃，如果你能听到的话……也一定会高兴得发狂！"——"又是两首新曲！其中的一首是那么地出人意外，连我自己也为之惊讶，世上还没有这样的歌曲，当那些可怜的人们有一天听到此曲时，愿上帝帮助他们！"——"如果你听到了我刚写好的最后一首歌，你的心灵将只会有这样一个愿望：虽死无憾……你的欢乐的、幸福的沃尔夫。"随后他把歌德的诗、埃兴道夫的诗、海塞翻译的西班牙诗、哥特弗里特·凯勒的诗以及由盖柏尔和海塞译的那些意大利诗都谱成了歌曲。从1888年到1890年，他一共写了大约近两百首艺术歌曲，他得意地写到："我现在努力创作，是为了后世而创作……自舒伯特和舒曼以来，没有能与此相比的！……"

在此之后，他的灵感突然枯竭；沃尔夫的天才似乎无话可说，这个可怜的人深感失望："我再也无法设想一个旋律与和声，我几乎开始怀疑那些写有我名字的作品是否果真出于我手……请为我贫乏的心灵而祈祷吧！……上帝赐给每一个人全部的天才，要不就一丝也不给。而魔鬼却只给了我一半！"

1891年的11月底，他的灵感恢复了；沃尔夫连续写了十五首意大利歌曲。十二月间，一下子又缄默了，这次再度沉默了五年。沃尔夫写道："我肯定地相信，这次我真完了。"

到了1895年，他的内心再度说话了。在三个月中，他写成了一首喜歌剧《市长》，这是为梅莱苔夫人根据贝德洛·德·阿拉贡的西班牙中篇小说所改编的剧本而谱写的。随后，他又写了第二卷《意大利歌曲集》，其中包括二十二首艺术歌曲。他又开始按米开朗琪罗的诗文谱曲，又写了一部新歌剧《维尼加手册》。1897年9月20日，正在他工作的时候，突然精神病发作，终于病倒了。第二年，人们本来盼望他会恢复健康，但是他忽又再度病倒，并且从此起不来了。他转而全身疯瘫，又拖延了几年之后，于1903年2月16日终于离开了人世。

沃尔夫生前一直受人所嘲笑，他的音乐作品卖不出去，若非他的几位朋友慷慨相助，他简直难以维持生活。可是当他死后，荣誉却随之而来。转瞬间，人们的态度完全改变了，艺术家们、评论家们，官方机关都争先恐后地来赞美他的天才。

在艺术史上，没有谁的命运比他更为凄惨了。也没有谁的音乐比沃尔夫的更为辛酸和绝望了。在他的歌曲中，这位伟大的音乐家以只有贝多芬和舒伯特才具有的魄力，令人赞美地表达出了讥讽、愤怒、痛苦和厌恶、自傲、力量、生活的意志和自身的个性，在讴歌爱情与欢乐方面则显得较少个性，但总能运用那些完全属于他自己所独有的灵活、机智、变化多端的手法来表达诗人们的思想。这些手法，正如G·库尔所评论的那样，"使他成为自莫扎特以来德国音乐史上最深刻的心理学家。"他的《普罗米修斯》、《莫里克诗歌曲集》——它们与舒伯特的艺术歌曲一起摆在德国最贫困家庭的钢琴上——他的《威廉·梅斯特曲集》、《西班牙歌曲集》和《意大利歌曲集》，最后还有《米开

朗琪罗曲集》这些作品里边，有着一些在音乐创作中前所未有的最富人性的篇章。这些音乐，人们只能从他根据米开朗琪罗的《死神之歌》所谱的歌词来体会：

既往的生活都已告终。
所有的一切都已消逝。
我们也都曾是世人
有着与你们同样的悲欢离合；
而现在我们已失去了生命，
正如你们所看到的，只是一堆尘土。

* * * * * * *

在十九世纪末叶的德国交响曲作家中，还有好多是值得我们研究的。

我们现在只能谈到一些最著名的人物：古斯塔夫·马勒1860年7月7日生于卡里希特（波希米亚），死于1911年5月18日，他写有十首配有声乐的交响曲，结构庞大，其中有各种风格的交错，但并不融合为一，在感情的展开上，过于夸张，哗众取宠（他的第八首交响曲须用二个乐队，三个合唱队，双重的声乐四重唱，共需上千人来演出）；罗得维格·都伊勒，1861年生于波圳（底洛尔），写有歌曲，一首《钢琴与管乐六重奏》，若干《钢琴与提琴奏鸣曲》，《交响曲》等；马克斯·雷格1873年生于巴伐利亚的布朗特，死于1916年，他特别从事了室内乐的创作，他具有精致、优美和创造性的才能，在追求细致的对位结构方面，可能过于夸张。他写有两首钢琴和小提琴奏鸣曲，两首钢琴和大提琴奏鸣曲，六首小提琴奏鸣曲，一首弦乐四重奏，一首弦乐三重奏，一首长笛、小提琴和中提琴合奏的《小夜曲》，一些钢琴独奏变奏曲，还有一本叫做《日记摘录》的曲集，一首

《风琴奏鸣曲》，几首风琴的前奏曲与赋格曲。

在所有这些作曲家中，个性最突出的是理查·施特劳斯了。罗曼·罗兰曾对他作过这样的描绘："他的侧影高大而瘦长，手势果断、急切而又不连贯，他脸色苍白，稍带急燥的样子，目光清澈，茫然地向前凝视着，嘴唇略带稚气，胡髭淡黄而近乎花白，头发在光秃的额顶上面蜷成圆圈，前额饱满。"施特劳斯1864年1月11日生于慕尼黑。他的父亲是一个乐队的乐师。他很早就显现出了音乐方面的才能。他一开始就受到了古典主义音乐的薰陶。他的一位朋友，亚历山大·里特（写有两部歌剧：《懒惰的汉斯》和《皇冠属于谁？》）向他介绍了李斯特和瓦格纳以及"未来派音乐"。另一方面，在1892年，由于健康的原因，施特劳斯曾在意大利作了较长时期的旅居，这对于他天才的发展有着巨大的影响：他厌恶北欧，"可怕的、灰暗的北欧，没有阳光，意境空虚"（尼采）；他象尼采一样，梦想着"一种更深刻、更有力、也许是更为刺激而神秘的音乐，一种超德意志的音乐，这种音乐面对蓝色的、迷人的大海和地中海那明朗的天空时，不会消失，不会苍白无力和暗淡无光"。他想重新找到南欧人的天真活泼、富于变化、生气勃勃的形象。他既具有音乐家和诗人的灵魂，又是一位尼采哲学培养起来的思想家。在他的一系列交响诗中，他把自己浪漫色彩的悲观主义、对于世人的蔑视、讽嘲和那种傲慢的个人主义表达得无比的深刻，淋漓尽致。

他的《流浪汉之狂歌》（1885），《从意大利来》（1886）（初次在意大利短期生活的回忆），《麦克白斯》（1887），《唐·璜》（1888）只是些试作。

《死神与变形》（1889）描述一个不幸者的故事，他在弥留之际，回忆一生中的所有悲欢事迹，回忆过去为追求理想而所作的艰苦斗争，他还想继续挣扎，他自信还能努力，但死神终于来

临。最后是他的长眠安息，灵魂得救，变形净化。

《梯尔·艾伦什皮格的恶作剧》（1894），取材于古代的传说，用回旋曲体的形式。虽然外表看来非常富于幻想，标题内容也不连贯，但这首作品的结构却是十分合乎逻辑。

《查拉图斯特拉如是说》（1895），根据尼采的原作而自由谱曲的一首音诗。它叙述一个自由不羁的人的思想演变，他徒然地想以宗教信念来解开人生之谜，后来，他放纵自己的情欲。直到死神的形象使他回到他最初的探索中，然后他又想通过科学来探寻人生之谜，最后在欢笑和舞蹈之中找到了宁静，接着他消失了，却给我们留下了深夜的迷惑。

《唐·吉诃德》（1897），根据一个骑士性质的主题所作的幻想变奏曲，虽然作者有着高超的技巧，但很快使我们感到厌倦：这首音乐作品过分地偏于叙述，这样就失去了真正的音乐意趣。

《英雄的生涯》（1898），它歌唱了一个艺术家的努力、奋斗、失败和最终的胜利。这个艺术家意欲超然于群众之上，置身于名利之外，但这只有在他鄙视和厌弃他们的喝彩之时才能做到。这是讲他自己的一生。这里他给我们画出了一幅宏伟壮丽的图景。

《家庭交响曲》（1905），施特劳斯在此描写了他自己和"他亲爱的妻子和孩子"之间的家庭生活。他说："我不明白为什么我不写一首关于我自己的交响曲。我觉得我自己同拿破仑或亚历山大同样令人感兴趣。"这一次施特劳斯意图表达的那些没有意义的家庭情景，同他用来描绘它们的惊人巨大的交响乐队，两者之间形成了一种尖锐的对比。我们不禁要问，有否必要用一首交响乐曲来描写这些"儿童的情景"？

施特劳斯的艺术瑜瑕并存。最平庸、最粗俗的旋律——它们令

人想起普契尼的最糟的东西——被配上最巧妙、最别致的和声和变化多端而色彩绚丽的配器；作者用这些平庸的旋律创作出了可与巴赫和瓦格纳相媲美的复调作品。富于肉欲之感的温柔的意大利特色又与严肃而强劲的德国风格并存其中。它是一种标题音乐，却又寄寓于古典音乐的躯壳之中；它以回旋曲、变奏曲或者交响奏鸣曲的形式来发展它的主题。关于《英雄的生涯》这一作品，施特劳斯本人就曾这样说过："你毋需去看标题，你只需知道这里讲的是一位英雄与他的敌人在搏斗。"

在这些与其说是出于本能和感情，还不如说是出于深思熟虑的力量和聪明机灵的意志的作品中，力量和意志却往往放松了。这种音乐是傲慢专横的，盛气凌人的，也是懒散的。

第二十一章　从古诺到居斯塔夫·夏邦底埃

自1830年到1860年左右，梅耶贝尔和奥柏曾经统治了整个法国歌剧舞台的命运，我们前面也已谈到过他们所产生不良的影响达到了何等的程度，甚至在歌剧范围之外，柏辽兹都无法取得受人重视的地位。这就需要进行长时期的努力来重新教育群众，并唤醒音乐家们来尊重自己的艺术。

法国音乐的能够重新振作起来，这完全是由于古诺的功劳。

夏尔-弗朗索瓦·古诺1818年6月17日生于巴黎。他的母亲是一位优秀的钢琴家。他的音乐启蒙教育就是由他的母亲给予的，后来再在音乐学院，在哈莱维、巴尤和勒絮尔的指导下完成了他的学业。1837年他获得罗马奖金第二名，1839年又获第一名，在他去意大利学习期间，他学习了帕莱斯特里那的音乐，写了一首三声部的《弥撒曲》（1841）和一首《安魂曲》（1842）。回到巴黎之后，他获得了外交使团教堂的管风琴师和乐长之职。不久之后，他被接受作为圣-苏尔比斯修道院的走读生，差一点成为神职人员，但他很快回到了乐坛，在他去德国旅游的过程中，熟悉了舒曼的作品。这些作品给予他深刻的印象，并且使他第一次意识到自己具有诗人的气质。约在同一时期，他研究了柏辽兹的作品，虽然柏的天才显然与他自己的没有什么大的渊源，但至少

其作品吸引他注意到某些题材的音乐特性，例如对于《浮士德》和《罗密欧与朱丽叶》这样题材中的特性。1851年古诺首次在舞台上演出了他的作品《莎佛》，1854年上演了他的《无情的修女》。这两个作品没有获得很大的成功。1852年，古诺被任命为“巴黎合唱团和歌咏学校联合会”的主持人，他领导这个机构共八年。在此期间他还写了许多合唱曲，二首弥撒曲，二首交响曲。1858年，他在喜歌剧院上演了他的《无可奈何的医生》，人们觉得此剧并不怎么轻松愉快；最后于1859年3月19日在抒情歌剧院首次上演了《浮士德》。古诺的这部杰作并没有立刻为人们所理解。许多批评家指责这首音乐复杂、晦涩和缺少旋律性。在第一晚演出时，除了《西柏尔咏叹调》和《士兵进行曲》外，听众很少热烈地鼓掌，而这两曲却是整个乐谱中最最平庸的二页。后来这一作品非常走运，这是大家都知道的，不仅在法国，而且在世界各地都如此。古诺再也没有取得过同样大的成功。此外他还写有《菲莱蒙与波契》（1860），《萨巴皇后》（1862），《米莱伊》（1864），《鸽子》（1866）和《罗密欧与朱丽叶》（1867），在1870年普法战争期间，他避难在伦敦，在此他建立了一个歌咏团，并于1871年演出了他的《迦里亚》。随后，他回到了法国，上演了三部大型歌剧，《五战神》（1877），《波里克特》（1878），《萨莫拉的贡物》（1881），但这些只能算是他较为次要的作品；不为人们所重视。最后，他回到了宗教音乐中去，主要写了三部神剧：《托比》、《赎罪》（1882）和《生与死》（1885）。1893年10月17日他死于巴黎。

出于本能，古诺把法国的音乐重新引回到它自然的归宿；他建立起一种“半性格的歌剧”，具有悲剧喜剧的中间性质，这种风格似乎法国的观众特别喜爱，而对于法国艺术家的才能来说，尤其相宜。它不象格鲁克的音乐悲剧老是充满着戏剧性，而包含着

较多轻松的、甚至喜剧性的成份（这已经是吕里的非常法国化的观念）；它的音调并不总是那么高贵，却常是平易可亲。

另一方面，在古诺的作品里，剧情常常被打断，以便让丰富的诗情尽量倾吐；古诺的诗人性质比之他的戏剧才能还要多。他常喜欢在一种易动感情的场合停留下来，这样他那种感情热烈的艺术能够得到充分发展的机会。他有时显露出一种色彩绚丽的幻想。在这一方面，他部分是取法于柏辽兹，无疑也受到了韦伯的影响。古诺的旋律是明朗的，他的风格是和谐而匀称的。

不幸的是，古诺并不始终保持这样的水平。在他的一些作品中，人们可以找到许多平淡无味之处，或者相反地是一些浮华虚夸的东西。但我们也不必对这些缺点过于挑剔，还应考虑到当时周围环境给他的影响。他怎么避免得了有时也模仿一下梅耶贝尔或奥柏的一些不良的先例呢？他在大部分的情况下竟能抗拒这样强大的潮流，可以说已经是很不容易的事了。

可以肯定地说，古诺给予了他的同时代人和他的后继者以巨大的良好影响。人们还没有充分注意到弗兰克、杜柏克、比才都从他那里得到了多么大的好处。

另一方面，我们也不能忘掉他对音乐所作出的巨大贡献：他开始使另外一种“中间性体裁”——这种体裁那么地具有法国的特性——即歌曲或者诗情的旋律，在法国受到重视。

* * * * * * *

路易-艾底安纳-厄纳斯特·雷，也就是雷耶尔，在十九世纪的最后三十余年，对于提高法国的音乐趣味方面，曾作出了贡献。1823年12月1日，他生于马赛，直到1848年，他二十五岁的时候，他才投身于音乐，并来到巴黎，在他的姑妈法朗克夫人的指导下进行学习。他在和声与作曲方面始终未能受到完整的教育，因而人们在他的一些作品的结构中，可以发现许多拙笨之笔。1854

年他写了《矿主》，1858年写了《萨空塔拉》，1861年有《塑像》，1862年《哀洛斯特拉特》。然后，他开始写作他的《西果》，直到1884年才在布鲁塞尔演出。他最后的一部作品是《莎朗波》（1890年于布鲁塞尔、1892年在巴黎上演）。他于1909年逝世。

雷耶尔一直到他的《西果》一剧上演之后，才得到了他应有的声誉。在此以前，他一直被认为是一个没有才能和没有灵感的改革者。但是他在《评论报》上做了许多有益的工作，他为宣扬无私的艺术，慷慨地发表了许多热情的文章。雷耶尔是一个真诚的音乐家，特别具有温和可亲的个性；他更有一种富有生气的、细致的敏感性和非常诗意的幻想。他虽是法国人，却如古诺一样，颇受德国人的影响。从这一角度看，他起有非常重要的历史作用，是他向法国听众介绍了瓦格纳的剧作。他自己也坦率真诚地承认这个作用，在后世的人看来，这恐怕也就是他的主要的功绩。

我们在这里顺便要提到一位具有非常优雅和轻松风格的音乐家，雷渥·德立勃，他只写了一些喜歌剧和芭蕾舞曲，1836年2月21日，他生于圣-日耳曼-德-发勒（萨尔特）1891年正月16日死于巴黎。他写了下列一些令人喜爱的作品：《国王如此说》（1873）、《尼维尔的约翰》（1880），《拉克美》（1883），《科贝利亚》（1870），《希尔维亚》（1876）。这个作曲家的芭蕾舞曲，特别具有别出心裁的创新，不落俗套的装饰音，令人喜爱，因此这种创造性是不容忽视的；人们甚至可以说，德立勃这种创新，为二十世纪初的法国芭蕾音乐的革新开辟了道路。

在古诺之后，乔治·比才是对使法国歌剧从意大利歌剧和梅耶贝尔歌剧的不良传统中解放出来，贡献最大的一位音乐家，1838年10月25日生于巴黎。他父亲是位声乐教师。他在九岁的时

候进了音乐学院，取得了各项嘉奖，最后于1857年获得了罗马大奖。

他满怀着希望，前往意大利，1859年，他写信给他父母这样说："当我能有十万法郎的时候，这就是说，我们桌上有足够的面包，爸爸不必再教书了，我也不用去教了。我们将能靠利息来生活，会过得不错的。十万法郎，没什么了不起，只须两部成功的喜歌剧！一部象梅耶贝尔的《先知者》这样的作品就可获得一百万！"

他在罗马的居住时期，对于形成他自己的意趣方面，不可能有很大的俾益。古诺曾说过："住在罗马几乎不得不放弃倾听音乐的机会"；"在这个反对和声的气氛中，几至无法再来创作，我自己就曾是这样过来。"在这段期间，罗西尼是青年比才所崇拜的上帝，十年之后，又不再是这样的看法了；贝多芬、柏辽兹、舒曼给了他有益的影响。1867年3月11日他给人这样写道："象你一样，我把贝多芬列为最伟大最著名音乐家中的首位。我认为《合唱交响曲》是我们艺术的顶峰"。但他那时还是承认梅耶贝尔是"一个了不起的戏剧天才"。不过在《波尔士的漂亮姑娘》首次上演之后，他几乎又否定了梅耶贝尔，他给人写信这样说："不、先生，与你一样，我不再相信这些假上帝了，我会给你证明的。这次我再作让步，感到遗憾，我承认这一点。我还有许多话要为自己辩护……，你猜一猜吧。那种充斥着小调、华彩乐句和虚构幻想的学派已经死了，完全死了。让我们毫不怜惜地，毫不懊悔地，毫不留情地把它埋葬起来吧……然后，向前进！"

直到创作《阿莱城的姑娘》时，比才方始形成自己独特的创作特性。他一些早期的作品《采珠人》（1863），《波尔士的漂亮姑娘》（1867），《扎米雷》（1872）都是模仿罗西尼，梅耶

贝尔和古诺的风格。《阿莱城姑娘》的舞台音乐是第一流的杰作。可能比才再也没有能达到象这样完美的境地。在这首画面如此美丽，色彩如此绚丽的短小的组曲里，明暗层次细致精微，乐曲优美动人，引人入胜，有时感情尤为深刻。这完全是舒曼的那种艺术，只是移植在另外的一个天地中，属于另一个种族，处在阳光明媚的地中海边（比才还写了一些儿童曲集，叫做《儿童的游戏》，这是一套四手联弹的钢琴小品集，很是精美。）

在《阿莱城的姑娘》和《卡门》之间，他写了序曲《祖国》（1874），这是受巴德洛①的委托而写，与此同时，马斯内应约写了《菲特勒》序曲，吉罗（1837——1892）应约写了《阿尔特凡尔德》序曲。比才深感1870年法国遭难的种种痛苦。但他不愿在此正当渐趋平静之际，再坚持这些痛苦的回忆，他宁愿让群众误以为他所写的是波兰的事情。

在1875年，他上演了《卡门》，这是比才的首要作品。这部音乐激动、热情、灵活，它与戏剧结合得如此地紧密，使人感到完全是一个整体：没有丝毫的废话，一切都是那样简朴而直率。可又多么地色彩绚丽！在《卡门》中，比才这个巴黎人又是那么自然地一个西班牙人，而在《阿莱城的姑娘》中却又曾经是一个普罗旺斯人。

《卡门》的首演没有得到成功。人们不理解如此自然质朴的音乐。比才被指责为瓦格纳主义者。不能设想比这更为愚蠢的批评了。比才的音乐与瓦格纳的是完全背道而驰。一个是纯粹法兰西的，而另一个则是纯粹日尔曼的。

比才生前没有享受到荣誉，他三十七岁时就去世了（1875），临死遗下了一部即将完成的作品《唐·罗特里格》。他的去世使

---

① 巴德洛(1819—1887)，著名的指挥家和音乐会组织者。

法国的艺术丧失了她的最伟大的大师之一。

马斯内（朱勒-爱米尔-弗雷特立克）（1842—1912）生于靠近圣-艾底安纳的蒙托。十一岁时他进入了巴黎音乐学院。他曾从劳仑（钢琴）、雷培（和声）和安勃罗斯（作曲）等大师学习。1863年，他以清唱剧《大卫·吕纪奥》而获得了罗马奖。他从意大利带回了《那不勒斯风光》，《安魂曲》，一卷歌曲集《四月之诗》和一部神剧《玛丽-玛德莱纳》（1866）。此后，他开始大量地创作，多得惊人，他写有：管弦乐组曲《庞贝亚》，合唱交响曲《弗拉芒人的婚礼》（1867），《第一管弦乐组曲》（1867—68），独幕喜歌剧《姑婆》（1867），《都莱王的酒杯》（这部歌剧未上演），一部未出版的歌剧《美杜莎》，第二管弦乐组曲《匈牙利风光》（1871），喜歌剧《巴山的唐·凯萨》（1872），为《伊理逆词神》①所配的舞台音乐（1873），第三管弦乐组曲《景色如画》（1873），《菲特勒》序曲(1874)，《夏娃》（1875），第四管弦乐组曲《拉霍尔王》（1877），后者在国外极受欢迎，《圣母》（1880），《袁洛第阿德》（初演于布鲁塞尔，1881），《曼侬》（1884），《酋长》（1885），《埃斯克拉蒙特》（1889），《魔术家》（1891），《维特》（初演于维也纳，1893），《曼侬的画像》（1894），《泰绮斯》（1894），《那瓦人》（初演于伦敦，1894），《莎佛》（897），《圣母院的游吟诗人》（1904），《灰姑娘》，《格里赛利第》，《阿吕安纳》（1906），以及一些其它作品。

马斯内获得了各方面的巨大成功。他的两部歌剧，《曼侬》（1884）和《维特》（1893）最能代表他的风格，包括优点和缺点，看上去还会长期作为保留剧目。马斯内的旋律手法，非常具

① 伊理逆司神，希腊神话中的三个复仇女神。

有个性，但略嫌矫揉做作。他的乐句可惜太短，还没有到结束，气息已断，这样他只能借助于各种技巧来弥补灵感的中断。另外，由于刻意追求效果，往往破坏了他最动人的乐思。他比古诺较少真正的抒情性，也没有他那么温柔婉约。他的艺术较富肉欲之感，在感官上给人有强烈的反应，但不触动心灵。这就说明了为什么一方面那些贪图感官享乐的群众，被他那强有力的魅力所诱惑，而另一方面一些较为讲究崇高和纯朴艺术的人则有所反感。

勃吕诺（阿尔弗雷德），1857年3月3日生于巴黎①。他父亲是个中提琴演奏家，他母亲是个粉画家。1876年他在音乐学院获得大提琴一等奖。他曾三次参加和声竞赛，但没有获得成功；后来他进入了马斯内的班上学作曲，于1881年获得了罗马奖金第二奖。这时他曾得到弗兰克的指教。到此为止，勃吕诺几乎还毫无创作，群众也几乎一点都不知道他，这样直到1891年6月18日，他在喜歌剧院上演了《梦幻》，左拉给他提供了脚本。这次可获得了巨大的成功。1892年，他的交响诗《潘岱茜莱②》在科隆音乐会上演出深受欢迎。1893年11月23日在喜歌剧院演出了他的《磨坊的袭击》取得了新的胜利。1897年在歌剧院上演了《穑月③》，1901年在喜歌剧院上演了《风暴》和《儿童国王》，没有象前面那些作品为群众所喜爱。

勃吕诺是左拉式的写实主义者。他向人民讲话，而又使人民讲话，他没有走向“穿工作服的歌剧”这样的极端，他偏爱于散文式的歌剧。但他主张不追随意大利“真实主义派”的途径，那都是些写社会新闻的抒情主义者，只知道写情节紧张而粗野的作品。勃吕诺这样声称：“他们的写实主义是粗糙的，毫无诗

① 勃吕诺1934年6月15日去世。——原注

② 希腊神话亚玛松女皇。

③ 法兰西共和历第十个月。

意；其中没有任何的象征主义的意味。是的，我们所需要表达的是真实，是自然，但同时要用人类的一种思想、一种哲学和一种伟大的爱情揭示真实。"这些想法是精湛的，但勃吕诺用之来实现的手法却往往过于简单了一些，粗糙了一些。不过，对于他的这种真挚之情，还是值得我们尊敬，有时它启发了他写出一些动人的篇章，虽算不上伟大的风格，却具有一种强烈的抒情性。

* * * * * * *

古斯塔夫·夏邦底埃，1860年6月25日生于洛兰的第欧兹。在巴黎音乐学院中，他曾是马萨尔（小提琴），贝萨尔(和声学)，马斯内（作曲）的学生。1887年他以大合唱《帝东》而获得罗马大奖。他的《意大利印象集》开始建立起他的声誉。1892年，他上演了一首由他自己作词的三幕戏剧交响曲《诗人的一生》。在这一作品的题材方面，受到柏辽兹的启发；在音乐方面则受马斯内和夏勃里埃的影响。在《假象》中，夏邦底埃采用了魏仑的两首诗：《红色之夜》和《群侣轮舞》，这作品的风格可能显得过于"自由不羁"，这表现了他的一些社会主义的思想和对人民的热爱。在他的《歌唱的诗篇》（1895）发表之后，他于1900年2月2日在喜歌剧院演出了《露易丝》，到1901年2月22日，已经上演了一百次。这首作品的脚本是由夏邦底埃自己用散文书写。这是一种自传体裁的作品。他自己曾这样说："环绕在现实剧情的四周，我希望写出我们青年大众的、诗人的和艺术家的青春之诗。"在这首现代的《波希米亚人的生活》中，他那写实主义的手法显得非常矫揉做作，而感情也不够深刻。剧中所描写的艺术家、小资产阶级和各种人物都显得装腔作势，态度上既不真诚，也少意趣。全剧就象是一个"玩笑"、矫饰和愚蠢的温情主义的混合物，这对一般群众极为讨好，但对一些耳朵稍有修养的人就很易感到它的虚伪。一个既无头脑、又无感情的"拙劣的画家"

从蒙马特高地上的画室中看到的巴黎，这就是作者所告诉我们的整个人类的形象。夏邦底埃说："在我看来，整个世界都包括在我生活的区内。"这种看法很快令人感到遗憾。

1913年他发表了《露易丝》的续集《朱里安》，这是对蒙马特生活的新的颂赞。

这样一位才华横溢，富有诗人的气质，才思敏捷的音乐家，尽管他许多方面与比才相类似，但竟没有能很好懂得比才所开辟的道路的意义，这正是可惜！

* * * * * * *

马斯内的影响对勃吕诺和夏邦底埃来说是显然可以感觉到的。他也同时影响到下列的这些作曲家，例如：克萨维埃·勒罗（1863—1919），他写有《费阿梅特皇后与流浪者》；加米勒·欧朗热（1863），写有《波兰犹太人》和《阿弗洛第特》；雷那尔多·汉（1874），写有《修女》和《泰莱丝的节日》；亨利·费弗里埃（1875），写有《蒙娜·万娜》和《吉斯蒙达》；加布里埃·杜邦（1878—1914）写有《反抗》，《陷井》，《洗衣桶的闹剧》和《安他》。

* * * * * * *

前面我们介绍了那些从十九世纪末叶到二十世纪初叶几乎全部献身于歌剧音乐的法国作曲家。我们有意把另一类艺术家放在一边，留待后面来讲。这些艺术家们认为歌剧音乐应该是终点，而不是起点。他们认为如果没有一个长时期的器乐，奏鸣曲的和交响乐的实践，就没有严肃的、有力的和崇高的歌剧音乐。单纯地追求舞台效果，正确的朗诵和真实的表情，既不足以启发作曲者的灵感，也无助于技巧的发展。他首先应该是个音乐家，就是说，他必须是这样一个人，即在他自己的身上存在着一个音响的世界，在没有任何文字的联系下能够进行纯粹的音乐创造，同时

他又能熟练地掌握各种的音响体裁。

古诺、比才、马斯内、勃吕诺和夏邦底埃都已名闻天下：他们的名字为国内外的听众所熟悉。但不管他们有多大的价值，这些作曲家只能代表那些易于取悦于一般听众的法国音乐。我们最有价值的艺术还不在此。这是我们下面正要介绍的艺术。

第二十二章　民族音乐协会.—拉洛.—圣-桑

古诺的出现已经宣告了罗西尼、奥柏、贝里尼、唐尼采蒂和梅耶贝尔等人的作品在法国统治时期的结束。

但问题在于如何把古诺所创造的这种法国音乐提得更高，并最终使它彻底脱离许多年来束缚着它的那种十分浅薄庸俗的习惯。这该是圣-桑和凯撒·弗兰克的业绩；而事业的完成则是有赖于《民族音乐协会》这一个组织。

民族音乐协会，1871年2月25日，在圣-桑和布西纳的倡导下建立于巴黎，他们的首要目的是为了："高卢①的艺术"。"民族音乐协会"是新时代音乐的摇篮。半个世纪以来，法国音乐中一切真正伟大的、有价值的、精美而深刻的作品都直接或间接地受益了这一光辉的艺术中心的光芒。它的影响波及各个方面。丹第、福莱、德彪西这几个名字足以指明这一影响的最有意义的方面。

* * * * * * *

在"民族音乐协会"为会员演奏新作而举办的各次交响乐或室内乐音乐会之前，拉洛和圣-桑已经在为引导法国作曲家们回到"纯音乐"的道路上去作准备。

① 高卢，法兰西民族的古称。

拉洛（爱德华-维克多-安东纳），1823年1月28日生于里尔，1892年4月22日死于巴黎，他开始学的是文学，并且成绩优良。最初学音乐是在里尔音乐学院（小提琴与和声学），之后又去巴黎音乐学院从哈巴奈克学小提琴。他的作曲教师是舒尔霍夫和克雷夫科尔。1855年，他参加了当年成立的亚尔曼戈-亚加尔四重奏团，担任中提琴师。这时他就开始创作了一些卓越的室内乐曲，但演出并不成功。1865年，他与贝尼·玛丽妮小姐结了婚，这是他的一名学生，她有一副非常美好的女低音的嗓子。1867年，他写了一部歌剧《费厄斯克》，虽然出版了，但未能获得上演，只是在音乐会上演奏过某些片段。经过了一段失望的时期之后，他重新努力从事创作，不久他写出了一部杰作《伊斯王》，自1876年起，曾在几次音乐会上演奏过一些片段，但全剧一直到1888年5月7日，才在喜歌剧院获得上演。

拉洛逝世时，遗下了一部未完成的手稿《农民起义》，后由柯古阿德（生于1846年）续成，1895年3月8日演出于蒙特卡罗。除了这些歌剧外，拉洛还写了一首《交响曲》，三首《小提琴协奏曲》，一首《弦乐四重奏》，一首《大提琴协奏曲》。三首《钢琴与弦乐三重奏》等作品，其中很有一些第一流的佳作。拉洛的乐曲。节奏感强，色彩浓郁，柔和而又有力，他是十九世纪最富有个性的艺术家之一，他的《伊斯王》可谓是传世佳作。

* * * * * * *

卡米·圣-桑，1835年10月9日生于巴黎，祖籍是诺曼第人。他的姑婆手把手教他弹钢琴，他的母亲是一个画家，却希望把他的儿子培养为音乐家。

他和莫扎特一样显得幼年早熟，在很小的时候就能辨别乐音，能从玻璃杯的敲击声、烛盘的微响声及钟声中识别音符的高低。

他不愿意学习那些幼稚的，通常作为初学者“入门”之用的

小东西。他认为“低声部不够丰富”。他最初接触的是海顿、莫扎特、格莱特里的作品。后来他又认识了拉摩的作品，由于一种自然的内心的共鸣，他对于这位深具法国特性的音乐家极为倾倒，这位音乐家是如此的井井有条，明朗清沏，在艺术处理的手法上有着非常科学的正确性。

贝多芬的作品最初使年轻的圣-桑感到惊奇，他对他还有些陌生。实际上他只吸收贝多芬一些最明朗的部分。

七岁时，圣-桑成了斯塔马梯的学生，还没有经过怎样的努力，他就掌握了惊人的演奏技巧。1846年6月2日，他在普莱耶音乐厅举行首次音乐会。节目中包括了莫扎特的《降B调协奏曲》，亨德尔的一首《赋格曲》与一首《变奏咏叹调》，贝多芬的一首《协奏曲》。《音乐评论报》这样说：“没有谱子在面前，他毫不费力地演奏着，在整个乐队发出如雷声般的强烈的效果中，他的弹奏听来仍是那样清晰，优美文雅，并且表情丰富。”

随后，小圣-桑开始从马勒登学习和声与对位。十四岁时他进入了贝诺伊斯的风琴班学习。宗教音乐的庄严肃穆打动了他的心。但他对之理解的方式却与弗兰克全然不同。他所为之动心的是教义的宏大结构和宗教仪式场面的壮观。从此，他懂得了巴赫和亨德尔。

圣-桑愈来愈专心致力于艺术之中，热烈的感情在他的生活中却不起任何的作用，他把全部的身心投入对美学和理性的探讨。

1848年，塞热尔斯建立了圣-赛西勒协会。它为年轻的圣-桑提供了机会，让他听到了门德尔松（当时被认为是一位十分先进的作曲家）的《意大利交响曲》和《洛里莱》终曲，舒曼的《曼弗雷德》序曲，《汤豪舍》序曲，《罗恩格林》中的婚礼进行曲，柏辽兹的《逃往埃及》。他对这些作品狂热崇拜，但他很快就感到他与这些作曲家都有着个性上的种种不同之处：他觉得

门德尔松过于柔软与和谐；舒曼则浪漫气息太重；瓦格纳不够慎重。至于柏辽兹虽然有时想象过于放荡不羁，但与他较为相近。

他在歌剧院听到了梅耶贝尔的音乐，此人虽然对他没有起什么深刻的影响，但却使他对一些历史的题材产生了兴趣。在歌剧方面，他特别爱好格鲁克和莫扎特。

但是，圣-桑此时还没有想到写作歌剧。在18岁时，他创作了第一首交响曲。

同年他认识了李斯特，这一位杰出的艺术家永远使他为之倾心。李斯特在他的心目中从此占着特别崇高的地位。他认为李斯特和柏辽兹一样，是现代音乐的伟大的启蒙导师。随后，李斯特与年轻的圣-桑结成了好友。后来，李斯特在魏玛上演了圣-桑的《参孙》。为了表示感谢，圣-桑把他的《c小调交响曲》奉献给了李斯特。

现在圣-桑开始从事作曲的学习，最初跟阿莱维，随后跟莱柏，最后跟古诺。他参加了罗马奖金的竞赛，但没有获得成功。

这一个挫折并没有使他灰心。

在25岁时，他已经写作了《圣赛西勒赞歌》、三首交响曲、《圣诞神剧》、《钢琴和弦乐五重奏》和一首《小提琴协奏曲》。

总的说来，圣-桑那丰富多产的青年时期是幸福的。他在自己的艺术实践中，获得了最大的乐趣。但他的健康状况欠佳，有时困扰了他，他遭到肺结核的威胁，他一生经受着神经过度紧张的病痛。

他的钻研还不仅限于音乐而已，他学识渊博、趣味广泛。他对文学——有时还写诗——哲学、科学、特别是天文学都感兴趣。他常阅读孔德、福楼拜和泰纳等人的著作，并且还投身于1850年的伟大的实证主义运动。他还喜爱绘画，在当时，还是个水彩画家。1860年，圣-桑在埃拉尔德厅举行了一次个人作品音乐

会，演出了他的《五重奏》、钢琴与风琴的《二重奏》、单簧管《幻想曲》，和小提琴《协奏曲》。关于这次音乐会，《音乐评论报》作了如下的报导："所有的人都会告诉你 圣-桑 先生是严肃的和富有修养的艺术家；但却没有人来为你演奏他的作品。象他那样的青年音乐家，在巴黎约有十数位，他们各人都有一定的重要性，可是公众都不了解他们，可能永远不会了解他们……在圣-桑 先生的作品里，有不协和音、和弦的延留和各色各样的探讨，还有一种严格正确而又非常大胆的和声。"

在同一年，一位业余音乐家雷莫纳建立了一个名叫"号角"的室内乐协会。自1875年起，他成为圣-桑 的 好友。为推广介绍他的音乐而作出了贡献。

1862年，圣-桑 在 普列耶尔厅举行了一次新的音乐会。《音乐新闻》报批评这位年轻的音乐家徘徊于 老 路 和 "由 门 德 尔 松（？）所新开辟的新路（？）之间，后者已使那么多有才华的人迷途（？）"。但是在文章的结尾，这个批评作了 部 分 的 修正："说到底，圣-桑 先生远较他所希望表现的更富于古典的精神。"

1865年，他的作品18号《F调三重奏》首次演出。在法国 室内乐历史上，这是一个意义重大的日子。圣-桑 的 心情难得有这样愉快。优雅、清新、大方、青春，线条的明晰和感触的纤细，这一切都使这作品成为音乐上瑰丽的宝石。

1870年来临了。法国民族的不幸① 再次锻炼了人们的意志。1871年 2 月25日，一群青年音乐家组织起了"民族音乐协会"，圣-桑 和 布西纳共任主席。

随即开始了这位作曲家一生中创作最兴盛的时期。在不到十

① 指普法战争法国的失败。

年之间，他创作了四首《交响诗》、《大提琴奏鸣曲》，作品第四十一号《四重奏》、《第十八首赞美诗》、《第四钢琴协奏曲》、《洪水》、《参孙与达里拉》、《安魂曲》、《里拉琴与竖琴》、《七重奏》。

接着他又着手歌剧的写作，他写有《黄色的公主》(1872)、《银质的音色》(1877)、《艾底安纳·马尔赛》(1879)演于里昂、《亨利第八》(1883)、《普洛塞比纳》(1887)、《阿斯卡尼奥》(1890)等作品。

圣-桑过去曾一直是人们所议论的对象。只是到了十九世纪的最后十年间，特别从他的《参孙》一剧再度在"歌剧院"上演(1892)之后，他的声誉才在法国得到了普遍的承认。在德国，他那时被认为是法国音乐家中最伟大的一位。至于在英国，他那正派而崇高同时又是庄重而明朗的品性，深得人心。

在法国，他获得了一切的荣誉，人们给予了他一个艺术家在法国荣誉勋位团中可能得到的最高勋位。他那精力充沛的晚年好象一直在向岁月挑战。这个人在他的青少年时十分孱弱，甚至到了成年和壮年时还一直担心着过去虚弱体质的影响，却不意到了晚年，他的身体反而变得十分健壮。

他一生周游于法国与南方各国之间，包括东方、非洲，加拿利群岛。他这样的游历，部分是由于健康的原因，更多地是由于生性好动——他是一个神经质的人——性情又富于幻想。

1921年12月16日，他突然死于阿尔及尔，享年八十又六。

这位大师的外貌，大家都很熟悉：五官端正，具有一双象笛卡尔那样的忧郁的眼睛，傲慢的鼻子，还有一张带着痛苦神情的嘴巴。

圣-桑是一位具有法国风格的古典派作曲家。在他看来，形式是艺术主要的因素，这种形式的平衡与谐和得之于理性更甚于

感性。他的音乐语言，推理明确清晰，令人联想起十七世纪，甚至于十八世纪“上流社会中有教养的人物”的智慧。修养和高雅的风度。人们曾恰当地指出圣-桑的个性精神是与伏尔泰属于同一类型：他们都是获得同样勋位的艺术家，有着同样的思想风格、同样地学识渊博、性好讽嘲、讲究实际。

圣-桑的实证主义精神高于一切，他甚至就是一个实证主义者。他曾写道“随着科学的前进，上帝后退了。”还说道：“灵魂只是用来解释思想产物的一种手段。”

他有着实证主义者的忧伤，有着由于虚无思想所反映出来的痛苦。在这一点上，他与柏辽兹相类似。

他喜爱某些具有伟大的忧郁美的圣经题材。他的母亲在很早的时候就启发他对圣经故事的兴趣。在11岁时，他就草拟了一部悲剧：《摩西在霍莱山上》。此后，他又把雨果的《在水中得救的摩西》谱成乐曲。此外还有必要重提一下他的《参孙与达里拉》、《第十八首赞美诗》、《洪水》。

他以他的嘲讽和某种幻想的欢乐使他从绝望之中获救，但实际上，他一直是很痛苦的。

总而言之，圣-桑是一个悲观主义者。他不相信某些人为了热爱生活而献身的一切崇高理由。他活着只是为了不得不生活下去。他的活着只是作为一个人生舞台的观众，尽情地享受可怜的现实生活中仅有的欢乐，也只是逢场作戏而已。

他的艺术反映着他的心灵。在他看来，艺术除了它自身之外，没有任何其他的目的。在任何场合，圣-桑都强调他的“为艺术而艺术”的理论。他不负任何的使命。他的艺术不为任何的道德观、哲学观、责任感和信仰而效劳。它只是一种消遣。

他坦率纯朴，毫不虚伪，勇于保持自己的本来面目，没有任何的假面具，不充伪君子。他是艺术家中最真挚诚实的一位。在

对浪漫主义艺术家的崇拜几达偶像化的时代，在具有象征主义、哲学、宗教倾向的音乐风靡一时的时代，他竟能不随波逐流，独善其身，这一点是令人赞赏的。在这时，后期的贝多芬、瓦格纳和弗兰克，被奉为行将结束的十九世纪的音乐界的至尊，在这些音乐家笔下，对感情的崇拜，对表情的追求和使一些纯粹的美学观念屈从于纯道德的目的的做法达到无以复加的程度。但尽管如此，圣-桑却始终保持他的本色，坚定地忠实于传统和自己的天性，他始终固执地把形式放在首位，丝毫不对流行的风尚有所让步。这种态度有它的伟大之处。

在圣-桑的作品中，形式的重要性毕竟被强调得太过分了。形式并不等于一切。德国人这么说，“玻璃杯的音乐，尽管有着美丽的音色，但听起来是空洞的。”在这些技艺精巧但是冷漠无味的结构之中常常缺少生命力。

从历史的观点来看，圣-桑的作用是有巨大意义的①。他为法国的音乐教育作出了有益的贡献，这时柏辽兹正对此感到灰心失望无法取得成功。他为十九世纪末叶的法国交响乐家的伟大乐派培养了听众。

* * * * * * *

圣-桑几乎可说没有什么学生。作为曾经受过他教益的，也只能提一下加勃里埃·福莱了，在后面一章我们将专文介绍，另外一个是安德莱·梅沙热(1853)，他写有《法院书记官》、《庙里的黄莺》、《小米许》和《仙草》等作品。

与圣-桑同时，并且所走道路的方向也相一致的有泰奥多尔·杜波瓦(1837—1924)，1896—1906年间曾任巴黎音乐学院院

① 圣-桑相当于法国的门德尔松，正如门德尔松那样，他的功劳是在群众和音乐家们中培植了对古典派和先古典派作曲家的崇拜，他也如门德尔松那样，经常致力于对先辈大师的临摹，而不努力去自行创新。——原注

长，写有宗教音乐、歌剧、交响乐和室内乐等作品。Ch.M.韦道(1845—1937)，1869年起担任圣绪尔比斯大教堂的管风琴师和音乐学院的作曲教授，他主要以写管风琴交响乐而闻名。韦道培养了一位杰出的学生路易·维埃尔纳(1870—1937)，后者曾任巴黎圣母院的管风琴师，也写有许多卓越的管风琴作品。

第二十三章　恺撒·弗兰克及其乐派——樊尚·丹第

恺撒·弗兰克是1870年以后一些年代中所形成的年轻法国乐派的真正首领。最初，这个乐派的人都环绕在他的周围，以后又离开了他而走着各自的道路。他则成为他们的创始人。他发起了这个运动，在他身后，人们又自由地继续发展下去，但各自所走的方向，有时却与那曾经指引过他们的榜样，离得很远。

恺撒·弗兰克1822年12月10日生于列日。他的父亲希望把他培养成一个演奏家。在十一岁时，他已经能很出色地演奏钢琴，并已闻名于比利时。他来到了巴黎，进入了音乐学院，在十六岁时获得了“钢琴荣誉大奖”，十八岁时获得了赋格一等奖，十九岁时又获得了风琴二等奖。当他正在准备参加罗马大奖的比赛时，他的父亲却改变了他的这一前程，把他带回到比利时，希图引起莱奥波德一世对这个年轻艺术家的天才的关注。结果希望落空了。弗兰克在1844年重返巴黎，从此，他就以教堂风琴师的职业和教授钢琴课为生，工作与课程是如此繁重，以致他很少时间可以用来作曲。

在这个时期，弗兰克的周围又有什么可以供他取法的呢？罗西尼、梅耶贝尔、奥柏的作品正在舞台上盛极一时。交响乐和室内乐还没有找到它的听众，它还须有所等待，直到音乐学院演出了贝多芬的一些作品和举行了很少几次的四重奏音乐会之后，才

产生了一些知音者的核心。当时的传统要求宗教音乐要么是戏剧性的，要么就是非常呆板。弗兰克由于秉性谦虚庄重，所以最初只是顺从他同时代人的风尚，模仿着他们的方法，只敢小心翼翼地表现自己的风格。他的三声部“弥撒曲”在这方面最为典型。其中不知借用了别人的多少程式！

管风琴挽救了他。最初在洛莱特圣母院，随后在圣克洛提尔德教堂，这时他离群索居，同当时的社会与当代的大师们相远离。他从一开始就直接接触到巴赫的作品，并且完全一任自己的个性来发展：他越来越远地离开了他的同时代人。

这时，他逐渐认识到自己的才华，并在没有丝毫的外来帮助和支持之下，通过了自己内在的、沉思默想的艰苦努力，把这种才华加以发展，但与此同时，他却遭到了孤立。没有人能理解他；他似乎在讲一种荒谬失常的语言。他的神剧《赎罪》、《祝福》使听众与评论家们不知所从，无法评价。1872年虽然巴黎音乐学院任命他为管风琴班教授，也完全是因为他对于这一乐器有高超的演奏技巧；人们不相信他是一个作曲家；他的同事们视他为仇敌。当作曲班上有缺额时，人们宁可挑选厄奈斯·吉罗①。为了给他这方面的补偿，在他五十八岁时，人们任命他为法兰西科学院的一名官员！在1889年，他的《交响曲》演出于音乐学院的一些音乐会上，一些座上客对之生厌，音乐家们为之摇头。其中有一个人这么说：“首先，有谁在一首交响曲中用过英国管的吗？”古诺则以教训的口吻宣称这首作品中“把虚弱无能的断言奉为教条”。一直到1890年，也即弗兰克逝世的那一年，民族协会首次演出他的《四重奏》时，他才获得了第一次的巨大成功。整个的大厅，非常激动，全场观众站立起来，掌声雷动，热烈欢

① 法国戏剧作曲家，著有《实用配器法教程》和歌剧等作品。

呼。这时善良的弗兰克老人欢欣地说："看啊，现在群众终于开始理解我了！……"

因此，弗兰克不得不单独来开创自己的道路，没有得到任何的指引，相反，却须与一大堆的物质上的障碍，连同许多使之丧气的恶意中伤，进行斗争。甚至一次成功的安慰都没有。象晚年的巴赫一样，他只是为自己而在工作，过着谦虚而勤奋的隐居生活，远离尘世和荣誉，乐天知命，毫无怨言。

迄至五十岁时，弗兰克只是应约写了四首小提琴和大提琴的《三重奏》(1841—42)、《罗德》(1843—46)、三声部《弥撒曲》(1860)，和《六首大风琴曲》(1860—62)。至于其他一些次要作品，这里就略而不谈了。直到五十岁以后，他才写下了下列杰作：

1871—1872	交响诗《赎罪》(48岁时作)
1874	《赎罪》(修订版)
1876	交响诗《埃奥里德》
1878	三首大管风琴曲
1878—1879	钢琴与弦乐《五重奏》(56—57岁时作)
1869—1879	神剧《祝福》(47—57岁间作)
1881	圣经剧《雷贝加》
1882	交响诗《被诅咒的猎人》
1884	交响诗(钢琴与乐队)《神灵》
1884	钢琴作品《序曲，圣咏曲与赋格曲》(62岁时作)
1882—1885	四幕歌剧加尾声《胡尔达》
1885	《交响变奏曲》(钢琴与乐队)
1886	钢琴与小提琴《奏鸣曲》(64岁时作)

1886—1887	钢琴作品《序曲，咏叹调与终曲》（64—65岁时作）
1887—1888	交响诗《普赛克》
1886—1888	《d小调交响曲》（64—66岁时作）
1889	《弦乐四重奏》（67岁时作）
1888—1890	未完成的抒情剧《琪赛尔》
1890	三首管风琴《圣咏曲》（68岁时作）

与其发展所处的环境相比较而言，他的艺术特征是抛弃便道捷径和蔑视传统习俗。

他不使用旋律上的陈规习俗，不使用那些四小节的短小乐句，那只是互相反复或用一种令人讨厌的、对称式的模仿，也没有预料中的停顿、硬性规定的重复和无可避免的结尾：这一切都只是为了便于记忆。弗兰克的《奏鸣曲》的第一乐句长达二十七小节。他的一位信徒勒科曾得意地这样说："我的奏鸣曲的第二乐章的旋律长达二十七小节！我的四重奏的第一主题则有四十六小节！约·塞·巴赫还曾写过这样长的一些旋律：一个单独旋律的发展，从第一个音符到最后一个音符就足以完成一首乐曲。"

在和声方面，所有一般的旧习惯、众所熟悉的方法、滥用的转调和刻板无变的终止式，弗兰克都弃置不用。他希望创造一种别树一帜的和声方法。他尤其喜欢用一种完全新颖的自由的转调法。"半音性"的手法给他提供了很多的素材，无疑使他能够变化无穷。他使一首作品的发展部分中的各个调性的相互关系具有表情的意义，而在他之前，人们从未明确地想到这一点。

在结构方面，他也不按旧的习俗，在他作品中没有那些事先固定的、不可更动的形体。每一部作品务必有它本身独特的设计。倘若人们从这个观点上来研究弗兰克的奏鸣曲或四重奏，首

先会为其整体结构的新颖和技巧上的灵活多变而感到惊奇。这种技巧虽然多变，但并不破坏整体紧密的统一，也无损其细节的自由发挥。此外，弗兰克的交响乐作品或是室内乐曲，也与瓦格纳的音乐戏剧一样，具有套曲的特性。他的《奏鸣曲》不再是由一些并列相等的乐章好好坏坏地调和在一起。在他的作品里，从头至尾循环着一些同样的主题，自乐曲一开始便出现的基本音素引出各种丰富多彩的发展，它们象多产的种子，在以后的发展中产生出丰硕的果实。

弗兰克也是一个浪漫主义者，他深受贝多芬末期创作和瓦格纳的影响，但他同时也受到巴赫的影响，这样就造成了他相当复杂的面貌。

自贝多芬以来，在室内乐或交响乐的领域内，没有谁的作品能比弗兰克的更为丰富，更为深刻和激动人心了。他的作品具有最强有力的想象力，最意想不到的幻想，最具有令人困扰而又有人情味的激情。

但是它们同时也具有一种神秘的庄严之感，它向我们揭示出一位忠诚不渝、天真纯朴的信徒的风貌，一个纯洁的灵魂；这种宗教信仰似的音乐是如此的天真和有力，其思想的崇高，灵感的宏伟，其结构整体在线条上的玲珑精致，使我们不禁联想到那些奇妙的哥特式的教堂建筑。

弗兰克心地善良，教学上循循善诱，因而在他身旁聚集了一大群忠实的门徒。他把优美的艺术结构的奥秘传授给他们，同时指引他们如何去尊重艺术和养成优良的艺术家的品德。

* * * * * * *

阿莱克西·德·卡斯蒂荣（1838—1873），起初是机关官吏，后来才从事音乐。他写过一首五重奏和一首四重奏（钢琴和弦乐），一首弦乐四重奏，一首钢琴和小提琴奏鸣曲，以及一些

歌曲等作品。他曾与圣-桑等人一起创办民族音乐协会（1871）。卡斯蒂荣的作品略嫌混杂。但其中颇有一些第一流的篇章，通常都很浪漫化，富有诗情画意，旋律线条的轮廓十分清楚，节奏尤为鲜明。

夏勃里埃（1842—1894），最初也未研究音乐，只是个业余爱好者；1877年他写了一部小歌剧《星星》作为他从事音乐的开始。1881年他曾任拉穆勒①音乐会合唱团的指挥。1883年他的《西班牙狂想曲》获得了巨大的成功。其后他创作了歌剧《关多琳》（1886年演于布鲁塞尔）和《飞来的王位》（1887年演于喜歌剧院）。夏勃里埃同一些弗兰克派音乐家过从甚密，但他有着自己的灵感和音乐观。他丝毫也不取法于弗兰克。他是一位想象力极为丰富的作曲家，充满着灿烂的幻想，富有趣味的喜剧激情，热烈奔放的欢乐之情。虽然他天性自由散漫，喜逸好乐，但他的聪明才智使他没有沾染上庸俗的倾向。在节奏、和声和配器各方面的细节上，他创造了千百种新的手法，使人们听来非常悦耳，他的作品特别生动。他开辟了一条新的道路。从某些方面来说，他为未来的德彪西和印象派音乐的创新打下了基础。然而他的作品经常表现出强烈的色彩和几乎是放肆不羁的坦率，则与德彪西的细腻含蓄的风格大相径庭。这就是为什么他显得与那些抛弃印象主义追求强烈与粗犷效果的年轻音乐家们更为相近。无论如何，他的《西班牙狂想曲》和优美的《风景如画的钢琴小品》为法国的艺术指出了新的方向，它与到那时为止的交响乐和室内乐的艺术思想完全不同。

亨利·杜柏克（1848—1933）是曾经直接在弗兰克这位大师指导下从事创作的（早在1870年之前）一些最早的音乐家之一。

① 拉穆勒(1834—1899)，法国小提琴家、指挥家，建立了以他自己的名字命名的音乐会。

他的闻名完全在于他的一首交响诗《莱诺尔》(1875)和一本十二首的歌曲集，其中如《旅游邀请》、《菲蒂蕾》、《前世》诸曲，无疑是法国历来歌曲创作中的最优美的作品。这些歌曲具有许多的优点：语言极为精练，形式完美，意境深远，感情激越而又细腻精致，带有一种淡淡的忧郁，略有病态之感，但却总有一种深刻的灵感，它的乐句宽广而动人心弦。这许多优点使他这些歌曲成为我们现代艺术中最宝贵的纪念碑之一。这样一位有才华的艺术家，何其如此的不幸，患上了一种不治之症，自1885年之后从此搁笔沉默了。

* * * * * * *

樊尚·丹第（1851—1931）生于巴黎。他出身于一个古老的贵族家庭，祖籍是亚尔代希人。童年的时候，每当假日，他总是在赛纹纳山区的维伐莱山中度假。他以一种强烈的感情热爱着他祖辈的故乡。我们可以想象到他当时的情景：徘徊在沐浴于阳光之下的、芬芳的松树林里，跨过沼泽和矮树丛，遨游于羊群牧童之间，当他感到怠倦的时候，就坐在高地上，能够眺望伸向卢纳河的宽广的地平线，再向远处，尤是在明朗的日子，还可以凝视观赏白雪皑皑的阿尔卑斯山峰。多么深刻的印象，难忘的回忆！

当他出生的时候，就失去了他的母亲。他的父亲丹第伯爵重又续娶。因此小丹第是在他的祖母狄奥多夫人的抚养下长大的。她是位优秀的音乐家，当丹第九岁的时候，她就开始教他钢琴。狄梅和马蒙泰尔都曾是他的老师。随后，他又从拉维尼克学习和声学。

1869年，丹第遇上了杜柏克，后者又介绍他认识了瓦格纳，这两位朋友相邻而居，在朋友之间举行的小型音乐会上一起研究一些大师们的作品，特别是巴赫的《受难曲》。

1870年的战争结束之后，丹第求教于弗兰克，并于1873年进

入了他在音乐学院的管风琴班。他在此获得了第二名的奖状，并于1875年获得了第一名。

尽管富裕的家业无须他以音乐工作为职业，但为了获得各方面的知识，他仍在圣-卢教堂担任管风琴师，其后又在古洛纳音乐会中充任定音鼓乐师，之后又任合唱队指挥。他又去德国各地旅行，因而结识了李斯特，并在拜鲁特观看了《尼伯龙根的指环》的首次演出（1876），他是"民族音乐协会"的成员，先担任秘书，后来又任主席。最后，音乐学院请他担任作曲课教授，但他终于拒绝了，因他要全心致力于圣咏学院（Schola Cantorum）的工作（该学院于1896年由鲍尔德、吉尔曼和丹第创建于巴黎）。

丹第将毕生精力献给了音乐艺术。他最重要的作品的曲名和创作年月如下：

1879—1881	《华仑斯坦》（管弦乐）
1881	《群山之诗》（钢琴曲）
1882	《海尔维第钢琴圆舞曲》
1885	《钟声之歌》（戏剧传奇）
1886	《赛纹纳山野交响曲》（管弦乐与钢琴）
1887	《三重奏》（钢琴、单簧管、大提琴）
1889	《旅游画集》（钢琴曲）
1890	《第一四重奏》（弦乐）
1889—1895	《费法尔》（歌剧，1897年首演于布鲁塞尔的莫奈剧院）
1897	《第二弦乐四重奏》
1897	《伊斯塔》（管弦乐）
1898—1901	《异乡人》（歌剧，1903年首演于莫奈剧院）

1903　　《降B调第二交响曲》
1904　　《C调奏鸣曲》（钢琴与小提琴）
1905　　《山中夏日》（管弦乐）
1907　　《E调奏鸣曲》（钢琴）
1916—1918　　《第三交响曲》：（美丽的加丽古）
1908—1915　　《圣克里斯朵夫的传奇》（1920年首演于巴黎歌剧院》
1918—1921　　《海滨之诗》（交响乐》

总地来说，在丹第作品的各个品类中，每类的数量不多，但却都是经过深思熟虑的。

另一方面，丹第并没有把所有的时间都用来从事作曲，他把其中一大部分时间——可能是最大的部分——专心致力于他所创办的圣咏学院音乐教学的组织工作，同时又通过音乐会和出版书本，极力宣扬那些被遗忘的或被忽视的旧时的一些大师们的杰作。丹第同弗兰克一样，都是一个乐派的首领和传播者，但他们两人的方式却不一样。对弗兰克来说，他的感情多于思想，如果说他影响了他周围的人，这完全不是由于存心传播自己的信仰，而是情不自禁地把自己对于艺术的热忱和美学的直感传播给他周围的人。而丹第则有一种清醒而极有系统的理智和一种坚韧的意志：他一方面是个艺术家，一方面又是个实践家。从某种意义上说，这是令人惋惜的事。因为他既然要花费时间去做实际的工作，以实现他的理想，这就必然侵占了他作曲的时间。然而这也是他光荣事业的一部分。他的一生是光辉的一生。他是一个具有高尚风格的人。他之所以伟大，不仅因为他是个杰出的音乐家，同时也因为他代表了一种道德标准。

丹第的艺术本身之所以有很高的价值，不仅由于它的单纯

美学上的价值，同时也因为它也表达了一种坚定的信念，一种关于人类的和宇宙的完整的观念，因为它是这个伟大心灵中最崇高和最动人的思想的一个组成部分。

这个心灵反映在他那表情十分丰富的面貌中：前额饱满，双目深沉，目光炯炯，燃烧着青春般的活力，下颏显得有坚定的意志，而在神态上似乎略带笨拙和胆怯，还有些天真的样子，而他的声音笑貌几乎近似孩子的气息。丹第完全是个有着热烈的信仰和自强不息的人，并且纯真质朴，这都可见之于他的行为和作品之中①。

在他的作品中，正象在他的生活中一样，意志主宰一切：它构成了他个性中最突出的特点，这是我们必须首先予以阐明的。

这位艺术家的深思熟虑的意志来自他自身的自然力量。我们再也找不出象他这样意志坚强的音乐家了。他具有一种健康的活

---

① 有人说丹第这个人，可以说是属于另一个时代的人，而且具有"哥特式的精神"。事实上，当我们打开他的《作曲法教程》时，其中某些地方简直象是出自十三世纪时的僧侣之手。丹第说："一切艺术的原则都属于纯粹宗教的范畴。他衷心崇尚中世纪，向往它的艺术信仰，和不具名的艺术作品，它的作者都谦卑地没有留下自己的名字。他把中世纪的艺术，同文艺复兴时期傲慢的和个人主义的艺术来作对比，而把后者看作无可否认的衰颓。自由研究的精神和宗教改革弄糟了一切。他之所以崇拜J.S.巴赫，并不是"由于宗教改革的精神，而是因为他对宗教改革的枯燥乏味的精神并不介意"。对艺术家来说，宗教是必不可少的，但并不是任何宗教都行，而唯一真正的宗教，最好的宗教则莫过于天主教，没有比这更合乎教义了。

在丹第的艺术中，我们可发现与宗教教义相应的或能作为其象征的东西。"三位一体"不仅是神界的基本特征，而且存在于艺术的一切领域之中。在艺术家丹第的一生中，也存在着"三个"创作时期，并且有三种风格：装饰性的、结构性的和富于表现性的。艺术家还具有三种德性：信仰、希望和仁慈；对上帝术要有信和艺仰，对将来要有希望，因为现实是无可期待的；至于仁慈，这是因为一切创作的唯一的原则，就是"爱"。

这个虔诚的信徒必然把一些"传统"观点带到了他的艺术中，但他的方式却是很独特的，他并不反对进步。他运用他对于历史演变的认识来引导自己。他在音乐曲体的历史的基础上建立起自己的作曲理论。——原注

力，他得自于他的种族和自己的气质。他具有一种近乎泥土气息的、简直可以说是一种农夫的活力。

说实在，丹第对于城市中的优雅是不熟悉的。他完全不是沙龙客厅的人物，他有着过多的乡土气息，是十足的山里人。他有着山里人粗爽的灵魂。他说话时却很温和，几乎有些胆怯的样子。但是你一听他的音乐，声调却是那么的有力！言语多么直爽，毫无保留，完全没有世俗虚伪客套的那些文雅曲折之辞！这个贵族后裔的艺术家，他的艺术在某些方面是如此孤芳自赏，而在另一方面，却是非常接近人民大众。他知道如何去描绘人民大众，他们那种粗鲁的欢乐之情、他们的粗犷的热情。甚至在他的一些嬉游曲、诙谐曲中，作曲家也保持着他的狂热和雄壮的性格和一种略嫌粗野的坦率。他的作品毫无精致细巧的精神，而是富于天真朴素的创造性，有时也显得很复杂。

他的力量并不是偶然地爆发的，它表现在灵感的基本要素上，也同样地、甚至更多地表现在发展的连续性和结构的严密性上。它是一种在不断传播和循环的动力，是一种有力的创造机体。

这种力量并不排除柔和的性质，但这种柔和并不是表现在懒散拖沓或者平淡乏味之中，而是流露出一种激情，它不断地在活动着，或是结束在一个明确的结尾上，他的观念是十分明确清晰，表示着坚定的意志，从不拖泥带水，优柔寡断。

因此他绝不是一位十足的沉思者。他的作品，不管称之为奏鸣曲或交响曲，在本质上说都是戏剧作品。

在这些戏剧中，宗教的信仰常常起着主要的作用。但是，这已不再是弗兰克那样简单、质朴、纯粹感情上的信念，其中还显出了意志的成份，它是一种合乎逻辑和教义上的信念。这种信念是这位艺术家强制自己要做到的，同时也是向别人提出的要求。

不经过艰苦的斗争，信念是不能维持的。在这个信徒的身

上，我们可以感觉到他在心灵深处要和自己那极为热情的天性作斗争，这也反映在他棱角突出、线条分明的作品之中。能够深入了解他作品实质意义的人，就会感到他的作品既有艰辛痛苦之笔，动人心弦，更有深刻的意趣，回味无穷。

这种内心生活的戏剧，一般表现在十分富于诗意的背景之中。深刻的激情和对在作品中占主导地位的大自然的理解方式，使这种艺术不管怎么说表现出浪漫主义色彩，这种浪漫主义比之弗兰克更具有法国的特性。弗兰克沉浸在本身的梦幻之中，对于外界的呼唤，不问不闻。丹第则倾听着外界的一切声音，他具有法国人的活泼的感情。他对外界现实的种种魅力，处处留意。他是第一流的音乐风景画家。他所写的音乐散发着故乡维伐莱山区粗犷的芬芳气息。

他深深地热爱大自然；但他不是作为一个只是借助艺术的自由表现才理解大自然的城里人，而是作为一个粗人，一个其思想和感情来自对自幼脚踏的土地的眷恋并且此后再也不割断这天然联系的乡下人那样爱大自然。

他是一个热情而固执的赛汶诺人，他跟他故乡的人一样，习惯于艰苦的劳动和耐心的工作，他抑制着自己内心的激情，使之为他的早已深思熟虑好的计划而服务。他富有明确和光辉的理想，并能通过最可靠的途径而使之实现，这样使他那有力的天才象纪念碑那样直指高空。

* * * * * * *

厄尔内斯特·肖松（1855—1899）与丹第正好相反，他缺乏自信心，优柔寡断。他的一位朋友这样告诉我们："他的态度显得非常朴素，面貌温和可亲、坦率明朗，灰色眼睛略有忧郁感，带有胡子的嘴巴总是微笑着，很是秀气；他的目光恍惚不定，含糊不清，与他那活泼的举止，独立不羁的外表完全相反。"除了一

部叫做《阿尔塞斯王》的歌剧之外，肖松还写过一首交响曲和许多歌曲。在他的作品中，尤以一首《四重奏》和一首钢琴与弦乐的《六重奏》最为完美。他的音乐是迷人的，声调非常温柔和亲切，感情极为细腻优美。

纪尧姆·勒克（1870—1894）生于靠近弗尔维埃的厄西。象弗兰克一样，他虽是个比利时人，但并不居住在本国。他的父母于1879年迁居法国的波亚底埃，他便进入了当地的公立中学，直到取得了哲学的业士学位①之后，于1888年，前往巴黎。在十四岁的时候，贝多芬的音乐曾经对他有所启发。他在科学和文学方面的学习结束之后，便结识了弗兰克。弗兰克接受他为学生，每周给他上两次作曲课。当他年仅二十四岁的时候，因患伤寒症而失去了生命。他曾写有一部根据二首昂热②民歌而作的《交响幻想曲》，一首钢琴与小提琴奏鸣曲，三首《诗歌》和一首钢琴与弦乐四重奏中的前二个乐章。

勒克是一位很有作为的音乐家。他的作品有时虽然略嫌累赘和混杂，但却有着多么丰富的旋律，热烈的情感，和优雅的温情！要不是他过早地夭亡，人们可以期望这样一个富有才华的音乐家将会作出多大的贡献！

跟弗兰克乐派有关的作曲家还有：勃莱维（1861），圣耶尔维歌唱学校和圣咏学院的创始人鲍尔德（1863—1909），罗帕士（1864），赛尔（1864—1943）。在音乐学院的管风琴班上，弗兰克还有下列的几位学生如萨穆埃·罗梭，加勃里埃·比埃内，后者写有优美的诗歌《孩童的十字军》和《贝士莱姆的孩童》，奥·夏比，巴黎市学校歌唱总监督，达耶埃，杜纳米尔等。这位大师同时还影响了他的好友大管风琴家吉尔芒，小提琴家伊萨耶

① 法国公立中学的统一毕业考试称为业士考试，凡通过考试者取得业士学位。

② 法国一城市的名称。

和阿·巴兰。

另外有两位音乐家，他们都非弗兰克的学生，但却与弗兰克乐派有着密切的关系，由于他们自身的价值，有必要给予另作介绍。这两位音乐家有他们独特的地方，与同时代的法国乐派不同，他们常常受到贝多芬直接的启发。

保罗·杜卡（1865—1935），曾就学于音乐学院，从杜波瓦和吉罗为师。1888年获得罗马奖金第二名。他的作品不多：两首序曲：《李尔王》（1888）和《波里克特》（1891），一首《C大调交响曲》（1896），一首根据歌德的叙事诗而写的诙谐曲《魔术师的学徒》（1897），一首降E调钢琴奏鸣曲（1900），《拉摩主题钢琴变奏曲》（1903），一首喜歌剧《阿里安纳和兰胡子》（1907年5月10日演出于喜歌剧院）和一首芭蕾舞剧《仙女》（1910）。杜卡是一位博学的音乐建筑师，他的结构方法有时奇怪地酷似贝多芬最后时期的风格。他的艺术具有非常丰富的色彩。人们可能责难他过于拘谨和缺少柔情。但是，他的作品却富有力量，一种令人耀目的绚丽光彩。杜卡擅于表达一种崇高的力量，果断而细致的内心美和敢于胜利的英雄气概。另外他对于光明的外表美，和与之相对的阴暗而悲哀的神秘性都能同样表达得淋漓尽致。

阿·马格纳尔（1865—1914）直到二十二岁时还是一个业余爱好者。1886至1888年间，他在音乐学院的杜波瓦和马斯内的班上学习。但他真正的老师还是丹第，在他的指导下，学习了四年。他的作品计有四首交响曲，《葬礼曲》，《正义颂歌》，《爱神颂歌》；歌剧作品有《幽兰德》（1892年首演于布鲁塞尔），《盖尔哥》，《贝莱尼丝》（1911年首演于喜歌剧院）；室内乐作品有一首钢琴与管乐《五重奏》和一首钢琴与小提琴、《奏鸣曲》（1901），一首弦乐《四重奏》（1902—1903），一首钢琴、小

提琴和大提琴《三重奏》（1904—1905），一首钢琴与大提琴《奏鸣曲》（1909—1910），儿首声乐曲以及儿首优美的钢琴《散步曲》，写于1893年，但其首次的公开演出，却要一直到1911年。

马格纳尔既是个沉思默想的人，又是个性情热烈的人。他非常敏感狂热，富于热情的幻想，他愤世嫉俗，过着孤独的生活。他是一个理想主义者，对现实生活过分苛求，求之不得则宁可逃避现实。他有着宗教的精神，但反对一切积极的宗教，他是一个抱有怀疑思想的教徒，但是却以种种迂回的方式表现出对正义、责任和美的坚定不渝的信念。

马格纳尔既是个粗犷的人，又是个悲观主义者，所以他写的音乐，无论在和声方面或节奏方面，都激烈粗犷，动人心魄，对比强烈，它不仅在方式方法上，并且在感情气质上都和贝多芬相似。马格纳尔并不为了追求音响效果而创作。他毫不重视单纯听觉上的享受。他也不在乎迷人的魅力。他只想到要把在那苦难的灵魂中激动着的种种感情，滔滔不绝地发泄出来。他完全进入了他内在的心理。他的作品充满着人性，毫无描写大自然的余地。这主要是属于伦理学家的作品，而不是属于诗人的作品，但这个伦理学家完全不满足于泛泛之谈。他的作品充满着热情的知心话，诉说着痛苦和温柔的梦幻，显出了一种非常独特的人格。

因此，在弗兰克天才的积极有益的影响下，产生了法国前所未有的、最辉煌的交响乐派。

第二十四章　加勃里埃·福莱

加勃里埃·福莱属于民族音乐协会最早的参加人员之一。但他丝毫也没有受到弗兰克的任何影响。作为圣-桑的学生，他似乎毫不知道浪漫主义是何物。他是一位向印象派过渡的古典主义者。我们知道所谓印象主义，就是把一霎那间感觉上和感情上的那种瞬息的色调变化记录下来的一种艺术，它与古典派和浪漫派的把我们持续的感觉和感情加以发展的手法，是背道而驰的。

加·福莱，1845年5月13日生于巴米埃尔（属阿里埃热省）。三年后，他的父亲自一个小学督学而调任福瓦中等师范学校校长。由于这个孩子很小就显示出艺术的天赋，因此在1854年即被送往巴黎，进入尼德梅耶[①]所创办的宗教音乐学校。第一学年终了，他获得了钢琴奖，同时学校给予了他奖学金。当时他的老师，除了尼德梅耶本人之外，还有第采和圣-桑。1865年8月，在他获得了钢琴奖、管风琴奖、和声奖和作曲奖之后离开了尼德梅耶学校．1866年1月，他受聘为兰纳的救世主教堂的管风琴师。

直至1870年3月，他才回到了巴黎，担任了克里尼安科圣母院教堂的管风琴师。但此时普法战争爆发了，这位年轻音乐家参加了国民自卫军的轻步兵队。在战争结束后，他应聘担任尼德梅耶学校的班主任，同时兼任圣埃洛教堂的管风琴师，随后又担任

① 尼德梅耶(1802—1861)，瑞士作曲家，他在巴黎建立了一所以古典音乐为主的宗教音乐学校。造就了好些音乐人才。

圣绪尔比斯教堂的管风琴师。1877年他又接替杜波瓦为玛德莱纳的教堂乐长。同年，他第一次去德国旅行，参加魏玛剧院《参孙与达里拉》一剧的首演。其后的一些年月，他前往古洛尼、慕尼黑，以及一切能够听到瓦格纳的作品的地方。

但这时福莱已开始以作曲家的身份在巴黎逐渐被人所知。1873年2月8日，在民族音乐协会（他自己曾是该会创办人之一），爱德华·拉洛夫人演唱了他的《渔夫之歌》。1874年2月13日，古隆纳交响乐队在赫尔兹厅演奏了他的《A调管弦乐组曲》（此曲一直没有出版）。但是一直等到1878年7月5日，他的作品第13号，钢琴与小提琴《A调奏鸣曲》在特洛卡德罗室内乐音乐会上首次演出之后，他才引起一些行家们的注意。圣-桑曾为这次音乐会写了一篇热情洋溢的文章，他特别强调了这次演出的重要意义。

但是，福莱的名字仍然很久不为广大的听众所知。他很少写交响音乐，更少写戏剧作品，1879年演出的一首小提琴协奏曲也一直没有出版。1885年3月15日在古隆纳音乐会上演出的《d小调交响曲》始终只是一部手写稿。象《卡里格拉》（1888）、《希洛克》（1889）这样的舞台音乐，尽管也有它的价值，但始终不足以使其作者成为第一流的作曲家。加勃里埃·福莱的名字从来也没有出现在歌剧院和喜歌剧院的广告牌上。1900年和1901年，他的《普罗米修斯》演出于贝齐埃竞技场，这位文雅的音乐家因必须使用一种适合于大庭广众的音乐语言而似乎显得有些为难。

直到此时为止，福莱的作品中真正能建立起他声誉的，除了他的《奏鸣曲》外，是他的两首钢琴和弦乐四重奏（1882，1887），《安魂曲》（1887），他的一些《歌曲集》和《钢琴曲集》。但是对于这类作品的价值，也主要是为一些有修养的文雅之士所欣赏。

但是福莱的那些最早的欣赏者日益扩大，再通过他们的宣扬和权威性的评价，影响了听众，使其作品的爱好者越来越多。

各种职位、头衔、荣誉接踵而来，这标志着福莱在群众间的声望不断地增长。1885年文学艺术学会为他的室内乐向他颁发了夏底埃奖金。1892年，他继吉罗之后任文学艺术学会的督学。1896年6月2日，他被任命为玛德莱纳教堂的名誉管风琴师。同年10月10日担任音乐学院的作曲、对位和赋格课的教授。1905年6月继杜波瓦之后而任音乐学院院长（1920年辞职）。1909年，他被选为法兰西学会会员，1910年12月30日，他被授予法国荣誉勋位团三级勋位。

福莱还缺少在歌剧方面的成功，但象他这样一位“小圈子中的音乐家”好象在这一方面不太擅长。他是故意要在较晚的时候再追求这一新的荣誉。终于在1913年，他在巴黎香榭里舍剧院，演出了他的歌剧《贝奈洛泼》，这个作品从此一直成为法兰西乐派的不朽杰作之一。它在和声方面的精练，对于古代调式的运用和讲究，丝毫也不损害这一动人的悲剧中的纯朴、有力和悲壮宏伟的气概。

加勃里埃·福莱死于1924年11月4日。

* * * * * * *

在十九世纪末叶，诗人与音乐家之间建立了一种完全新型的直到当时法国从未出现过的关系。如果我们对于这种关系不了解的话，我们将不大可能很好理解福莱的艺术，同样也不可能理解德彪西的艺术。

诗歌艺术到1885年左右产生了一个叫做象征主义的学派，这一派以波德莱尔(1821—1867)为其先驱，而以魏伦(1844—1896)为其中最有才华的代表人物；诸如韩波、马拉美、雷格尼埃、居斯塔夫·康恩、梅里尔、弗尔埃伦、梅特林克和萨曼等人则以各

种名义归属于这一派。

在法国文学家中，无论古典派、浪漫派、巴那斯派① 或写实派——除少数例外——都对音乐缺乏兴趣、爱好和好感。他们的诗歌或散文在字面上已极精确，不须用一种其精确性不如自己的语言加以注解和阐释。他们过分注意字面上的意义和该字令人想到的明确形象，以及事物外表所呈现的一切。如果他们要表达感情，那么也总是通过明确的概念为媒介，这些概念就象看得见的形象一样，有着固定的轮廓。

象征派则要求给诗歌以幻想的权力。他们都是理想家。他们并不回避现实，但他们想透过表面看得更深，并想“深入到构成日常生活本身的奥秘中去”。他们从平凡的事实下面去发掘事物的内在关系。在最平凡的事物中，他们看到了人类之间的或我们感觉之间所隐藏着的潜在关系。他们力图深入到潜意识中。他们越出了普通感官的经验范围。为了表达这些现实中的晦涩的内幕，由于缺少直接的语言，于是他们只好借助于象征。而且他们的对象也只限于少数具有同样稀奇的感觉、同样细致的感情和同样深入的思考的杰出人物，只有这些人才能抓住充满在他们诗句中的那些转弯抹角的暗示和讽喻。

最后，他们不仅想表现那些不能表现的东西；而且要求他们所使用的语言脱离任何意义而具有自身之美，他们要使“含义复杂”的词恢复它的“感情意义”，并使之产生纯粹的音乐意义。

这些诗人吸引了音乐家们。这样，福莱从魏伦或萨曼的某些诗篇中获得了灵感，写出了他的一些最卓越的乐曲。

* * * * * * *

就某种意义来说，福莱是一个古典派，但他并不象他的老师

① 巴那斯派或高踏派诗人，为19世纪法国资产阶级诗人的一个流派，强调为艺术而艺术。

圣-桑那样的德国式的古典派。他既不模仿海顿、莫扎特，也不模仿贝多芬。而那些德国古典派的作品已经是多么地浪漫啊！虽然他们只是在旋律性流露的时候加强了感情，但这时的感情是具有多么重要的地位！

而福莱则是另外一种方式的古典派，是属于库泊兰和拉摩那种法国式的古典派——没有比这更为纯正的古典派了。他的乐句结构严谨，轮廓明确。它们从来也不会越出经过仔细推敲的巧妙的比例关系，也从来不会含糊其辞。

福莱的语言的声调总是温和有节。这是在有教养的人物间的交谈，在这些人物之间丝毫不用高声谈话。只须作些含蓄的暗示，人们就可相互懂得。即使在表达最热烈的感情时也毫不需要叫嚷，否则就显得缺少优雅的风度。准确和恰当的表达是最高的准则，感情应在含蓄之中。福莱丝毫没有浪漫派的激烈、夸张、狂热的幻想或感情。

同时，正象我们的拉辛或库泊兰那样的古典派一样，福莱熟悉一切细致精练的手法。他的感觉非常灵敏和细致，能够抓住一切细微巧妙的变化，善于作出各种分析。这使他能深入到象征派艺术最最奥秘的美妙之中，而成为它最佳的表现者之一。

因此，他在古典派的种种功能气质上，还加进一种被现代人性具有的各种复杂感受和感情所驱使的好奇心带来的魅力。他的作品富有诗意，并有多种多样的意向，但却隐藏在表面看来极其简单的形式之下，一些外行的人可能会对此误解，认为它们空虚，贫乏，没有意义，缺乏深度。要想欣赏他的作品，必须要有真正的鉴赏力。对于那些缺少一定的细致思想的人，甚至对福莱的结构十分明晰的作品，也总是不能有所体会。他们不能从福莱所使用的方法，同由此而取得的效果的对比中，来体会到美妙动
味，他们所获得的只是一种不明确的印象。

没有任何的乐曲能比福莱的乐曲在细节上更为精确，也没有任何的音乐，在每一个音符的位置和时值的推敲上能比他更为讲究了；当需要表达踌躇、朦胧和神秘的意念时，更没有人能比福莱表现得更为淋漓尽致了。他的和声结构的手法及其节奏的飘忽性质，在造成他那种踌躇、朦胧的特殊效果方面起有极大的作用：某些和弦的模棱两可的作用，意想不到的解决，一些古代调式的应用，打乱了我们对于调性的感觉，一直到最后的终止时，我们一直感到自己好象在盲目地前进，好象迷失在一条没有目标的曲径之中，但是作曲家却伸出了明确的手来指引我们，用最令人迷惘的、拐弯抹角的方法，把我们引向他的目标。我们会为此感到吃惊，并为受到这样一种巧妙的愚弄而感到有趣。

福莱可称是个精工细雕的珠宝匠，他的作品精确而又风雅，严格而又迷人，形式明确而表情却又飘忽，他创造了一种完全与众不同的音乐语言，在室内乐和抒情歌剧的领域里写了许多不朽之作；更重要的是他为法国留下了一批无与伦比的艺术歌曲，就这一点来说，他可以被称为“法国的舒曼”①。

此外，从他的才华、胆识，对于文学方面的志趣，朴实的个性，审慎的态度来看，福莱预示着德彪西的来临，从某些方面来说，他为德彪西开辟了道路。

---

① 尽管他们之间有着种种不同的地方，一个是法国人，一个是德国人，一个是古典派，一个是浪漫派，但是这两个音乐家，对于他们各自的时代和国家所起的影响及其重要性是很相象的。——原注

第二十五章　俄罗斯音乐

在十八世纪的艺术史上，可称得上伟大的音乐国家的只有三个，它们是：法国、意大利、德国。如果偶而有个别艺术家在其他国家诞生，那他也会很快离开本国，跑到法国、意大利或德国去，并接受他想投其所好的民族的传统。捷克的斯塔米兹和杜塞克就是这样成为德国音乐家的。到了十八世纪末，意大利、法国、德国之间风格上的差别甚至也趋于模糊了。格鲁克就梦想过一种中性的国际音乐。

而相反到十九世纪，民族主义倾向却在各国兴起，我们看到一些波兰、俄国、捷克、丹麦、挪威、西班牙、瑞士的音乐家力图在作品中表现出他们本民族的特性。

最突出的是由格林卡创立的“俄罗斯乐派”。在他以后不久，俄罗斯乐派就取得了极其重要的地位，并对欧洲其它国家以后的音乐发展，尤其是法国，产生了无可否认的影响。

* * * * * * *

俄罗斯拥有丰富的古老民间歌曲的宝藏。这些民谣表现出非常独特的风格。它们的音域往往极其有限，不超过五度或六度音程。主题有时很短小，仅限于二个小节的重复。它的调式属于古代希腊音乐，尤其是多里亚（Mi—Mi），下多里亚（La—La）和下弗里几亚（Sol—Sol），其中混合着东方的素材。这些歌曲用一个声部或用合唱来表演，合唱用的是非常有特色的传统和

声。伴奏乐器采用“巴拉莱卡琴”（一种俄罗斯民间三弦琴），它是一种三角形体的低音抱琴，能奏出一种双簧管乐器的装饰音。

从十八世纪末起，人们开始收集所有的这类民歌。1796年，普拉契出版了149首这种歌曲（贝多芬从中吸取了《俄罗斯主题》）；1804年，达尼鲁·吉尔察出版了一些哥萨克歌曲；1866年，巴拉基列夫又出版了40首；里姆斯基-科萨科夫也出版过100首，等等。

这些民歌中有许多不只是用来演唱，而且也被用于舞蹈或演奏，是一些小型的戏剧。那些独唱歌手同时又是演员，他们扮演着酒醉的丈夫、饶舌的妻子、无事生非的婆婆，还有女儿、情人以及喜剧或悲剧场面中常见的角色，而合唱队则在他们四周绕成一圈。

俄国人很早就有一种宗教音乐，它与他们的民歌很相近。达马士的圣约翰在七世纪和八世纪就已组织过宗教音乐活动。希腊的宗教[1]礼仪是禁止在教堂中使用乐器的，甚至还禁用管风琴，因此合唱队演唱时是无伴奏的。俄国人在这方面充分运用了他们天赋的乐感和嗓音，人们可以在俄国找到能够唱至两个低八度“La”音的极其低沉的男低音。十八世纪时，别列卓斯基和波尔特尼亚斯基是皇宫中赫赫有名的宗教歌曲指挥。

至于具有艺术特点的世俗音乐，直到相当晚的时候才在俄国人的生活中占有一些地位。彼得大帝组织了一支小型音乐会乐队，演奏台尔曼、凯瑟、舒茨、柯莱利、塔蒂尼等人的作品。意大利歌剧是1737年，由女皇安娜·伊凡诺芙娜引进俄国的。1755年，女皇伊莉莎白·彼得罗夫娜拟订了一个创作“俄罗斯歌剧”

---

① 俄罗斯民族的宗教信仰一向为希腊东正教。

的计划。但要实现这个计划却是困难重重，因为既没有本民族的歌唱家，也没有本民族的歌剧作曲家，于是，一些意大利的作曲家开始着手用俄语的歌词配上意大利风格的音乐，但这种“俄国歌剧”只不过语言是俄罗斯的而已。在卡特琳娜二世①时代，埃西罗②使彼得堡的艺术生活丰富多彩。他在卡特莫斯拉夫建立了一所音乐学院。卡特琳娜二世本人也写过五部俄国歌剧脚本，其中有一部《费杜拉》曾由一位俄罗斯作曲家福明配上音乐（他还写过好几部这类作品）。在同一时期，还有马丁斯基，布拉纳，稍后一些时期有弗尔考夫，阿拉比耶夫，第多夫兄弟，他们都为戏剧写作。1803年，亚历山大一世统治期间，鲍埃丢的法国歌剧曾一度在彼得堡取代了意大利歌剧。

直到出现了格林卡（1804—1857），俄国的歌剧才在音乐上获得了真正本民族的特点。

格林卡出身在一个贵族家庭，从童年时代起，他就一心梦想从事音乐。他在贵族子弟教育学院上学，学习拉丁语、法语、德语、英语和波斯语，并演奏钢琴和小提琴。他完成学业以后就回到父亲的庄园，指挥一个小型的乐队以作逍遣，演奏凯鲁比尼、梅于尔、海顿、莫扎特和贝多芬的作品。后来他进交通部工作，这时他开始结交艺术家，认识了加里金亲王，托尔斯泰兄弟。他偶而有机会也充任歌手和演员。1830年他启程赴意大利。后来他说：“对祖国的怀念之情使我渐渐产生了写作俄罗斯音乐的想法。”以后他来到柏林，随丹恩攻读作曲法。他下决心要创作一部真正的民族歌剧，“不仅题材，而且音乐都是俄罗斯的：我要使我亲爱的同胞们觉得象在自己家里一样亲切。”回到彼得堡之

① 俄国女皇(1729—1796)，在位时对文艺和哲学方面的活动多所赞助，特别对法兰西的文学艺术，尤为重视。

② 意大利作曲家，巴黎创建意大利歌剧院时，首演他的作品。

后，他开始与普希金、果戈里、库波尼克交往。不久，朱可夫斯基给他指定了一个题材《伊凡·苏萨宁》，剧情概述如下：1613年，波兰人入侵俄国，企图活捉年轻的皇帝米哈依·费多洛维奇·罗曼诺夫。伊凡·苏萨宁把波兰人引入一片茫茫无际的大森林中，使他们迷失了方向，同时又让人去通知君王躲藏起来，他最后为救护君王而献出了自己的生命。这部歌剧的间奏曲是：波兰人营地的欢庆场面和沙皇驾返首都。1836年11月27日，格林卡首次上演了这部歌剧，将其命名为《为沙皇而献身》。

这部歌剧的音乐风格仍然是相当混杂的，在主要人物所唱的大部分咏叹调中，意大利的影响占首要地位。但是，在总谱中，具有非常鲜明的俄罗斯风味，即节奏为五拍和七拍、和声十分特别的民间歌曲占有一定的地位。《为沙皇而献身》一剧取得了巨大的成功。尽管它遭到上层社会中一部分人的反对，如彼得堡的一些音乐爱好者们说："这是马车夫的音乐"，但它在整个俄国引起了轰动。

1842年，格林卡上演了他的《鲁斯兰与柳德米拉》，此剧的脚本并不出色，不过音乐的价值却超过了《为沙皇而献身》一剧，其中有几个具有东方色彩的绚丽片断，令人赞赏。

达尔戈梅斯基（1813—1868）是格林卡的继承人。他父母从小就为他担忧，以为他是一个哑巴。他直到五岁才会说话。此后不久，他就试着为一个木偶剧编配音乐以自娱，继而，成了一名不寻常的音乐爱好者。后来他与格林卡相识，于是开始了他的创作生涯，写了《卢萨卡》与《石客》。达尔戈梅斯基是"俄罗斯音乐协会'的主席，起着重要的作用，他对青年艺术家们产生了非常可贵的影响。在他身后，这些青年艺术家结合起来，组成我们所称的"五人团"，它在俄罗斯的民族主义音乐运动上居于领导地位。"五人团"是：恺撒·居伊、巴拉基列夫、鲍罗廷、穆

索尔斯基和里姆斯基－科萨科夫，他们自称为“强力集团”，而他们的敌人则称其为“小集团”。

那是在1856年，巴拉基列夫同居伊相识，并结为至交。不久，他们的同伴们也加入进来。他们宣称：“戏剧音乐必须象绝对音乐一样永远具有自己内在的价值，且不谈它的脚本如何。”他们不再愿意为了追求华丽的场面和从芭蕾舞到女高音的花腔技巧、男高音的引吭高歌直唱至高音升C等外在的因素，而牺牲了音乐本身内在之美。

恺撒·居伊（1835—1918），他是圣彼得堡工程学院的城堡建筑艺术教授，在“五人团”中的作用并不突出，不过他的歌剧《高加索囚犯》、《官吏之子》、《威廉·拉塔里夫》、《安琪罗》、《海盗》终究还是一些有一定价值的作品。

巴拉基列夫（1836—1910）经过对数学和自然历史的认真学习后，在格林卡的劝告下全心投身于音乐之中。“五人团”刚建立时，巴拉基列夫在其中的影响是压倒一切的，他成了他们的导师。他天生赋有惊人的音乐本能，但对所有的作曲艺术却几乎一无所知。他从未学习过理论，他教导人们只要通过实践就可以获得足够的经验。青年时代，他偏爱格林卡、舒曼、贝多芬的后期风格和柏辽兹，轻视海顿、莫扎特、肖邦，对李斯特和瓦格纳则了解甚少。1862年，他在圣彼得堡成立了一所义务音乐学校。1867年—1870年他主持了“俄罗斯音乐协会”音乐会，他还担任皇家教堂圣咏合唱队的指挥。他最著名的作品是一首交响诗《塔玛儿》，还有《李尔王》和一首东方风格的钢琴幻想曲《伊斯拉美》。

鲍罗廷（1834—1887）的父亲是伊梅列廷斯基亲王的后裔，也就是伊梅列廷的最后的王族，它是“高加索最美丽的一个古老王国，在常年白雪复盖的山影下，盛开着东方的花朵。”伊梅列

廷的历代国王们自奉为“大卫”的后裔，他们的刀剑武器上总是刻有竖琴和弹弓的花饰。鲍罗廷开始时在军中当医生，后来成为圣彼得堡医学与外科研究院的化学教授。他是一个古怪的人，热衷于形形色色的慈善救济事业，他从来抽不出时间去他的化学实验室，而且更可惜的是他也没空来发挥他那卓越的音乐才能。里姆斯基－科萨科夫说：“他收容了一批儿童在自己家中抚养，他还把他自己的家作为许多患病不起、神志不清、无家可归的穷亲戚的安身处。鲍罗廷照料他们，或把他们安顿到济贫院中，并去看望他们……。他的妻子患哮喘病，不能安睡，鲍罗廷只有到夜间才得空去照顾她。”他的家庭生活完全失去了条理，没有固定的用餐时间，有时甚至根本不吃饭。偶尔，鲍罗廷想弹弹钢琴，但为了不吵醒一个“睡在沙发或干脆躺在地板上的亲友，他就放弃了这个念头。”人们可以理解，在这样的条件下，鲍罗廷只能写出少量的作品。他留给后世两部交响曲，一部交响诗《在中亚细亚草原上》，一些室内乐，一部未完成的歌剧《伊戈尔王子》，后来由里姆斯基－科萨科夫和格拉祖诺夫将其完成，并于1890年在圣彼得堡上演。《伊戈尔王子》的主题描写的是，俄罗斯的王子们讨伐波罗夫齐，波罗夫齐是与古土耳其人同族的野蛮部落，他们曾在十二世纪侵略过俄国。在《伊戈尔王子》一剧的总谱中有一些令人惊奇的美妙篇章，尤其是著名的《波罗夫齐人舞曲》，具有深刻的魅力和强烈的生活气息。

里姆斯基－科萨科夫（1844—1909）最初是海军军官，很早就全心致力于音乐事业。1871年，他被任命为圣彼得堡音乐学院的作曲教授，此时他刚接受巴拉基列夫的教益。他自己承认，在这个时期他对自己应该教授的东西几乎一无所知，只有一些极其模糊的对位和赋格概念。但他大胆地进行创作，渐渐就成了一位著名的行家。不管怎么说，里姆斯基－科萨科夫是“五人团”中

唯一的下苦功深入研究音乐理论的人。

他主要的作品有：交响诗《萨德阔》，《安达尔》，《天方夜谭》，一首《西班牙随想曲》，几首弦乐四重奏，还有大量歌剧，如《普斯克夫少女》（1873），《五月之夜》（1880），《雪娘》（1882），《默拉达》（1893），《圣诞之夜》(1895)，《萨德阔》（1897），《莫扎特和萨利耶里》（1898），《女贵族维拉·希洛加》（1898），《沙皇的未婚妻》（1899），《苏丹王的故事》（1900），《塞维里亚》（1902），《不朽的卡希埃》（1902），《总督大人》（1905），《隐城基特奇和少女费弗罗尼娅的故事》（1906），《金鸡》（于1910年死后发表）。

巴拉基列夫、鲍罗廷、里姆斯基-科萨科夫的创作灵感都表现得非常相近，其中里姆斯基-科萨科夫的创作幻想可能较为拘谨，他较注重于稳固平衡的结构。但这三位艺术家，有着非常明显的共同点：斯拉夫和亚洲民歌强有力的新颖独创性。这些民歌的主题具有奇特古怪的调式，断断续续的节奏，千变万化的旋律轮廓，而且有一种难以形容的微妙热烈的情欲之感。他们借鉴和模仿这样的主题，使他们的音乐增添了无比的风味。他们在色彩丰富的和声法与乐队配器法方面，具有惊人的天赋。他们懂得安排乐器的组合，使之产生各种各样辉煌灿烂、绚丽多彩的效果和一种与众不同的魅力。

穆索尔斯基（1839—1881）在很多方面与其他几位音乐家颇不相同，为了创立本民族的音乐，他和这几位音乐家结合了起来。

穆索尔斯基属于贵族阶级，最初是个军官，但他却以钢琴家和作曲家的身份在沙龙中获得了成功。当时他对大部分的古典和浪漫派的大师们茫然无知，是巴拉基列夫使他了解了这些大师。穆索尔斯基热情地置身于作曲，而且辞退了官职。他嗜酒成性，

终于过早地酗酒发病死亡。他从来不愿学习和声学，也丝毫不想学习音乐技法，但他终于逐渐靠本能找到了完全是他本人的写作方式。

穆索尔斯基是一位印象主义者，他那细微敏锐的感受性时刻向他揭示出生活的面貌，他直接把它们记录下来。他的音乐总是怀有一个目的，它总是要说明某些事物，对每一件事物，又都只有一种表达方法来说明它。在他的音乐中，重复、相同的变化和发展是很少的，因为生活是不会重演的，因此音乐总是不相同的。他反对任何修饰，更进一步说，他反对“纯音乐”。他的音乐艺术观主要是用于描绘人民大众，他深刻地表达了人民大众的心灵，时而温柔顺从，时而又激烈反抗，他对那些体质与精神上伤残或先天不足的人的悲惨命运深表同情。他巧妙地领会到孩童的心情，他的一部杰作《儿童之家》就是对他们的游戏、梦幻和天真思想的维妙维肖的写照。

穆索尔斯基的作品并不多：几首艺术歌曲，其中除了《儿童之家》外，还有《修道院的修士》，《霍巴克》，《采蘑菇》；组诗《暗无天日》（1874），《死神之舞》（1875），一部歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》（1868—1871）和一部音乐戏剧的初稿《霍旺希纳》。这些作品都有一些卓越的篇章。穆索尔斯基在描述一瞬间的状态方面，其表情的强烈、多变是没有任何一位作曲家能与他相比拟的。

在“五人团”的同时代人中，还必须提及二位较为平凡的音乐家：鲁宾斯坦（1830—1894）和柴科夫斯基①（1840—1893），他们生前可能声望很高，因为他俩当时都很受欢迎，他们的作品冗长啰嗦，音乐往往有一种令人生厌之感，而且表现出的特点与其说是俄罗斯的，还不如说是德意志的。恺撒·居伊说：“如果把鲁宾斯坦看作是俄罗斯作曲家，那就大错特错了，他只是一个

会作曲的俄国人罢了，他对我们民族歌曲中的诗意、深情、宁静、恬美始终是陌生的。”柴科夫斯基的民族性可能较强一些，但他没有足够有力的个性来打破日耳曼艺术的束缚，他很早就受到这种艺术的影响；而且以后又热衷于追求平庸浅薄的成功。

总之，真正保证了“俄罗斯乐派”独立性的荣誉，应归功于“五人团”，正是由于这样一些音乐家，俄罗斯乐派才有一段无与伦比，而且无疑是辉煌、壮丽的历史。

---

① 关于柴科夫斯基的评价问题，历来在各国有不同的看法，甚至极端相反。本书作者上述的评语也引起了不同的反应。现将本书英文本译者的注释介绍于后，以供本文读者参考：

"对于朗多尔米先生以上的这一说法，赞成和反对的意见都大有文章。我们现在就根据摘自两个法国权威性作者意见，可以看到他们之间的差异是相去何远。

根据柴科夫斯基作品本身性格的不平衡这个观点来看，本文作者对他所作的他说：评价，也许不是不公正的。贡巴里奥(著名音乐学家——译注，)支持这种观点"除了他的大约十五首风格多变的钢琴作品富有创造性的韵味之外，其余的作品都陷于假古典主义、假浪漫主义艺术(在性质上有些世界主义)的不良倾向，这妨碍了他取得象其他一些近代大师们所应有的发展。"而波尔盖和代内莱阿斯则是另一种看法，他们说："柴科夫斯基的艺术虽然缺少精练的语言，交替的变化，五声音调与和声的补充，但是由于他真诚恳挚的内心深深地感动了别人……，这就抵偿了他的不足。在哀惋凄凉的感情上他表达得淋漓尽致。他的巨大的器乐作品，虽然过于冗长拖重了些，但在感情的起伏上面，其惊人的力度可与瓦格纳相比。"至于柴科夫斯基的交响乐作品在音乐会的舞台上虽受到经久不衰的欢迎，但它的价值也不过象普契尼的歌剧作品在戏剧舞台上的一样罢了。因此对于一位当代音乐家的任何评价，个人看法的因素具有重要的作用。

第二十六章　克洛德·德彪西

克洛德－阿希尔·德彪西1862年8月22日生于圣－日耳曼－昂－莱叶。在他周围没有一个从事音乐的人，他父亲打算要他从事航海，然而他的音乐志向却很早就显露出来了，并于1873年进了巴黎音乐学院。1877年，他获得了钢琴二等奖，但在和声方面未能获得任何奖励；相反却在1880年被授予了伴奏一等奖，1884年，他的大合唱《浪子回头》获得了罗马大奖。在此期间，他还去俄国作过短暂的逗留，使他有机会听到里姆斯基－科萨科夫、巴拉基列夫和鲍罗廷的一些作品，特别是一些真正的俄罗斯茨冈人的自由即兴演奏，

德彪西从意大利给法兰西学会寄来了两部作品：《春》和《被选中的姑娘》，其中部分被退了回来：《春》招致了非议，德彪西从而反对学会主持演出《被选中的姑娘》。这种演出是按照传统，为了奖励罗马奖获得者的辛勤创作而组织的隆重演出，后来，这部作品则由民族协会首先公演。

正在这时，一位老音乐爱好者介绍德彪西熟悉了《鲍里斯·戈杜诺夫》。不久，德彪西把魏尔伦的《遗忘了的小咏叹调》（1888年）和波德莱尔的《诗歌五首》（1890年）谱成歌曲。他开始和斯特凡·马拉美交往，后者的家是许多年轻艺术家，尤其是诗人和画家的聚合场所，又是象征派的圣地。德彪西在那里认识了居斯塔夫·卡恩、亨利·德·雷尼埃、皮埃尔·路易、弗朗

西斯·维埃雷－格里凡、斯图亚特·梅里叶、魏尔伦、威斯特雷等。

出于本能的要求，德彪西向往和接近这些艺术家，他们不仅能理解他，而且还能帮助他完善自己的艺术修养。1892年，受斯特凡·马拉美的一首诗的启发，他写了他第一部交响诗《牧神午后序曲》；接着，他着手创作《佩利亚斯与梅丽桑德》，这部作品约花去他十年时间。而他于1893年又发表了《弦乐四重奏》，其中的灵感如此宽广，如此深刻；1894年，发表了《抒情散文集》，他亲自写了歌词：

> 深夜有着女性般的温柔；
> 而古树，在金色的月光下沉思。

1898年发表了出色的《比利蒂之歌》，1900年，发表管弦乐《夜曲》三首；这时，德彪西的名望已经开始从他那批亲密朋友的圈子里传开来。他还尝试搞音乐评论，在此他发挥了他那细致、敏捷、明朗清晰、犀利奔放的思想①。《佩利亚斯与梅丽桑德》在喜歌剧院的上演（1902年）终于向所有音乐家展现出了一名新秀。

从此，德彪西出了名，围绕他的名字展开的讨论只会使之增光添色。

而他自己，却过着一种离群独居的生活，很少抛头露面，他潜心专注于他的工作。出于一种精益求精，对永不满足的完美境界的追求，他一个一个地，似乎勉强地把他长期推敲过的作品交给他的出版人．他在这些作品中越来越流露出一种愿望，即以最

① 在这些评论中，他表现出一些意味深长的偏爱，他尤其欣赏所有优雅的作品，他推崇的作曲家有：拉辛、瓦托、柯普兰、拉摩、莫扎特。他不原谅瓦格纳的浮华，并责怪老弗兰克的多愁善感是空洞乏味。——原注

简短的形式表现最丰富的思想，在这一点上，他的那些钢琴《前奏曲》是很能说明问题的。

从1914年8月起，德彪西曾经停笔了一年。

他终于重振旗鼓，并惦念着前线的战友①，他写道："但愿他们能宽恕我，但愿他们同意用好几种方法打击敌人！音乐就是其中的一种：奇妙动人而又丰富多彩。"

于是他重新开始工作，他分秒必争，因为他自知患了不治之症。他曾经说过："当时我就象一个疯子，一个在第二天早晨就要死去的人那样写作。"

几年后他果然去世了（1918年）：他经受着肉体的痛苦，时刻忍受着折磨，坚持着天才的英勇斗争，直到最后一刻，这种斗争为他确立了威望和自由。

画像、照片、塑像使得这位艺术家的形象人尽皆知，这是一副众所熟知的面容：谁都会想起他那特别突出的前额，它庄严肃穆地盖着那双深陷的机灵的眼睛，他那鼻子短而微厚，下面是一张带有讥讽而又肉感的嘴巴，在那连接鼻翼和唇隙的地方表情尤为丰富，始终变幻无常，——甚至在一幅肖像的线条上也很显然——它集中了瞬息万变、生动灵活的种种印象。

人如其容：机敏而睿慧，温文而讥讽，有着在审慎的抑制下的一种深沉而又激动的感情，常是异想天开、富于幻想。

• • • • •

有两种音乐以外的影响导致了德彪西探索他独特的道路，并确保了他独创精神的充分发挥，这就是象征派的诗歌和印象派的绘画。

正如我们已经说过的，德彪西是一个马拉美集会的积极参加

---

① 指参加第一次欧洲大战。

者，他在那里确立了对浪漫主义虚假做作的厌恶。他后来愈来愈抛弃这一种音乐修辞上的清规戒律，因为它只不过是一种走向极端发挥的艺术，是一种从一个主题中汲取超出它本身所包含和适合的内容的艺术。象魏尔伦一样，他反对滔滔不绝，主张千万不要浪费我们的时间，他限制我们的乐趣，为的是使之更完美，他总怕人们会感到厌倦，他是慎重的，他总做得尽量简洁。

正象魏尔伦一样，德彪西

“最珍爱的莫过于灰色的歌曲，

其中模糊和明确相连结。”

而他也想使

“梦幻与梦幻、长笛与圆号相结合！”

他沉醉于一种自然主义的梦想中，梦想从事物中引出一种诗意，这种诗意不落俗套，是感受的直接反映，它不象浪漫主义诗歌那样，是理性有意识地、系统地创作出来的，而是从感觉、感情和形象的自发联系中产生的纯真的诗歌。

印象主义的绘画对于德彪西艺术的形成也不是没有作用的。

人们都知道，克洛德·莫奈、雷诺阿、西斯莱、毕萨罗是如何力图把描绘现代生活，乃至它平淡乏味的方面的愿望，同他们理想主义的深刻意念调和起来。他们对社会生活的一切因素都感兴趣，无论是经过工业化的景象，还是尚未被人类改变的自然；无论是一台火车头或一座厂房，还是一棵树或一匹马，他们对每一物体的色彩的考虑要胜于经常是丑陋或庸俗的线条。另外，在瞬间的印象中线条是不易发现的，他们只能记下一些印象。他们醉心于色彩。他们认为，不存在黑色的阴影：所有的阴影都具色彩；在他们的画室里不用人工照明：在露天下的物体反映着它周围各种物体的实际光线，而周围的物体又从它身上得到反映。在

他们的调色板上没有那种易于变暗的各种色彩的混合：各种单纯的色调在画布上直接并列在一起，并通过人们的视觉，使之融合起来。

对于德彪西，人们正好也可以说，他喜欢色彩胜过线条，即和声胜过旋律。他的音乐有时显得似乎是由一些并列的音响点组成。至少，他是偏离了浪漫主义音乐的那些感情丰富的宏大主题。同样，他也只记下印象，一些瞬间的印象。他更多地是通过即刻的直接的感觉或感情冲动，而不是通过思考这一间接媒介来影响我们。他看来好象根本不构思，不描绘。一些不怀好意的评论家责怪他写出一些无个性的作品，这显然是不公平的挑剔。在他的结构非常匀称的作品中并不缺少构思，但由于罕见的精心设计，以致不为听众所察觉，而因此造成缺乏构思的感觉。可以肯定的是，德彪西想给我们的是朦胧、模糊和虚无漂渺的感情，而毫不拘泥于现实中各种过于具体的外表。

关于德彪西所受的音乐影响，则是多种多样的。首先是他的导师马斯内，他的影响在德彪西早期的一些作品，如：《被选中的姑娘》、《钢琴演奏的幻想风格抒情曲》中非常明显。

还有夏勃里埃的影响，也容易在他同期的作品中找到，有些地方还不时会有瓦格纳的影响，他的影响德彪西并不是一下子就能摆脱的，关于这一点，重读一下波德莱尔的《诗歌五首》也许会感到有趣的。

马斯内和夏勃里埃，一个给予感官上的温柔，另一个则是讥讽性的幻想，他们始终是德彪西精神上的启蒙者。但是，他们的手法很快就不能满足一个感觉比他们更为丰富多彩的人的需求，德彪西很早就显露出需要为自己创立一种与他的法国前辈们截然不同的技巧的意愿。

在他的探索中，他特别以俄国的先例为其引导。主要是穆索

尔斯基使他走上一种更为自由的和声道路，一种摆脱了他从前思维规则的音乐语言和近似口语的一种声乐旋律，它音程不大，念白相对较快。

里姆斯基－科萨科夫和鲍罗廷使他窥见到各种艺术手法，部分还未经发掘，其中包括古代的调式，古典派以外的音阶和管弦乐新的配器手法。

我们还要补充的是：一个奇特的法国音乐家埃利克·萨蒂（1866—1925），他与其说是个创作者，不如说是个发明者，他的作品有《萨拉班德》（1887年）、《梨形乐曲》、《官吏奏鸣曲》和一些别的想象奇特、优雅诙谐的幻想曲，他为德彪西提供了新的语言的某些要素，而这个《佩利亚斯》的作者很快就把它用作更加高深的目的。

• • • • •

不管人们把多大部分的作用归之于他的前辈及使他走上创新之路的那些影响，德彪西仍不仅是一个新手法的杰出发明家，同时又是一个激情的创造者。

也许在整个音乐史中，人们还从未能见过如此突然的或如此根本的技术改革，所有传统和声学因之而被推翻。

他所用的音阶不仅仅是大调和小调这些所有旋律的老俗套，而是许多不同的音阶：第五音上升或者相反下降半度的音阶、五声音阶、全音音阶等。

德彪西不认为协和和弦和不协和和弦之间存在着根本的区别，而是认为所有和弦都是协和的。因此，不再有和弦的解决，也不再有正确与不正确的连接了。一些过去被认为粗野的、不属于音乐性的结合，现在都构成了一些新的和弦。

在和声的演变和它的日趋复杂的过程中存在着必然的联系：当某些东方民族把他们起先选择的十分复杂而和谐的噪音写成他

们的音乐，并一直沿用下去时，而我们西方人则宁愿把一些有限的素材、一些相对简单的音响反复谱成无限的音乐。我们使用的组合的自然顺序由简变繁：先是承认八度是协和音，然后是四度和五度，再就是三度，以后，我们的耳朵自然就该接受七度、九度和十一度了。

人们在德彪西身上首先看到的是一个革命者，一个无政府主义者的形象，人们指责他写出了一种根本不成其为音乐的音乐，因为这种音乐违背了惯常的规则。人们有必要回顾一下，这些规则只是在通过对前人的杰作加以分析之后才肯定下来，而只有当一个天才的改革者创造出一种人们还不知道的优美的形式时，它们才有所变动。

人们随即发动了一场反对一种非常特殊的音乐观点的战争，他们把这种观点说成是德彪西的，并给它取名叫“纵向主义”。从前的音乐把全部注意力集中在旋律线上，旋律线随着时间而展开，按横向而读谱；德彪西音乐的全部注意力则在同时发出的一些音的堆积上，这一组音在产生的一瞬间即行消失，是纵向读谱的。

人们从中得出的结论是：德彪西很少注意到灵感中的连续性和各个乐思发展中的连贯性和一致性，他是通过对瞬间的记录来进行创作的。人们根本感觉不到这些表面上毫不相关的素材间的内在联系，不光是外形和线条的协调，而且还有音调、色彩和时值的一致。

然而，人们最初想用来确定德彪西风格的一切程式都是浅见。事实上，德彪西并不毁坏什么，也不放弃什么，他并没有割断传统，所有过去获得的音乐艺术上的手法，德彪西都根据不同时间加以运用，例如：他能够按自己的方式在他“套曲”式的《四重奏》中发展主题，使用那些旧式的协和音，象在《佩利亚

德》中那样运用“主导动机”，他也能充满柔情地勾划出一个尽情开展、委婉曲折而又缓慢深远的旋律轮廓。他完全不是怎样有系统地抛弃了过去积累起来的各种手法，而是大大地打开了未来之门。

* * * * *

无论德彪西的技术改革是如何重要，这也不能概括他的全部艺术，我们更应该理解这些改革是如何与他的感受方式、他的性格、他的天才相联系的。

他很快就被列为印象派，这个词只有在人们能正确理解其含意时，用在德彪西身上才是确切的。事实上，我们可以说德彪西的艺术是一种印象的艺术，因为它不强调，不延续，不夸张。我们受到感动，但是被一种轻快的笔触，有时是一种简单的暗示所打动。他的手法是一触之下，决不重复；这看上去显得肤浅，但却深入而透彻。应该懂得如何感受，并且要在一丝暗示之下就能领会。这与瓦格纳的音乐及一切浪漫主义恰好针锋相对；德彪西根本不想成为浪漫主义作曲家，但他却始终是一个诗人，一个不动声响，也许没有激情的诗人。然而他对周围人的一切欣喜忧虑极为敏感，十分擅长分辨这些情感的细微差异，随之而欢乐，因之而悲伤，当需要的时候，他也能象一个忠实而亲切的回声那样表达出来最强烈的感情。

德彪西正是一个幻想者，他似乎根本不信生活的现实，而把它视为一场梦。就是对事物本身，他也只抓住了使他陶醉的虚幻外表，和他向我们揭示的一种隐藏而飘渺的魅力。

他任凭自己在那变幻莫测的感觉、想象和感情之中随波逐流、飘忽不定。他根本不想创造自己的生活和欢乐，他沉醉于“本能的纯洁而朴实的活动”中。这位高雅的音乐家酷爱纯真，而

人们不禁为这种艺术态度同柏格森①哲学某些方面一定的相似而感到惊奇。

在外部的种种现实中，最吸引他的是一切飘忽、神秘的东西，一切能唤起模糊不清的象征、荒诞不稽的幻想的东西。

在无生命的物质中，最使他心醉神迷的，莫过于那些由于自身的运动而具备了生命的外表和表面的灵活性的东西。水、空气、风、所有流动的东西，所有活动、反射、闪光或轻拂的东西——尤其是水——在召唤他，吸引他，而他则是它们独一无二的诗人音乐家（《喷泉》、《云》、《大海》）。

相反，在人性方面，他最喜爱的，正是那些刚具生命时不经思考的自然流露、无意识的行动、出于本能的反应和一切近乎处于无意识的状态。就这样，德彪西对幼稚的灵魂（参看《梅丽桑德》）、对一切在成人身上存在的稚气和对真实的童年有着一种偏爱。

没有一个音乐家能象他那样以生动活泼、直率可感的同情心谈论儿童，并象他那样地简单明了地跟他们讲话，而不失身份，不"感情上愚蠢可笑"（《儿童乐园》）。

然而他完全不是出于一个虔诚的灵魂，一个完全奉献给信仰的宗教灵魂，而才关心那些生命，去探询他们的奥秘。他只相信普遍存在的幻觉。

德彪西的怀疑主义往往把他引向温情，引向对所有活着的人的怜悯。他们遭受着生活中最大欺骗的痛苦，他为梅丽桑德而悲伤。他的怀疑主义还表现在讥讽，这种讥讽绝不残酷无情，它来自一个心地温厚、朴实的人，他具有孩子气的狡黠顽皮。克洛德·

① 柏格森，十九世纪下叶法国著名哲学家，法国精神科学研究院院士，写有多部卓越的心理学著作：《精神意识的直接条件》，《记忆的物质性》，《创造性的演变》等。

德彪西有时只是一个爱好独自娱乐的大孩子，这就是为什么他会写出《吟游诗人》或《拉文将军》这样的作品。

他用这种体裁写出的创意曲十分令人喜爱，它们具有一种一挥而就的特点；它们的成功来得太容易了，也许从某种意义上讲反而损害了他的声誉。一些批评家，还有一部分听众想把德彪西看作只是一个创作灵巧美妙、有趣生动、精心推敲的小型作品作者，认为这种作品是狭隘平庸的艺术。

人们当时也许忘了还存在着一个伟大的德彪西，一个深刻的德彪西，他所具有的力量、感情和人性可与最权威的古典派或最狂热的浪漫派的作曲家相媲美。

这样的德彪西，该在他的一些作品中可以找到：某些声乐曲如《深情的会谈》，某些钢琴前奏曲如：《雪上足迹》或《西风所见》，以及《四重奏》、《佩利亚斯》、《圣·塞巴斯蒂安》、《夜曲》或《大海》。

德彪西在晚年常说：“我越往前走，对这种故意造成的混乱越感到恐惧，它只不过是一种骗人的假象，就象一些古怪、有趣的和弦，它们只不过是一些集体游戏……为了达到感情的暴露无遗，是多么需要先找到它，然后消除它，这须经过多大的努力啊！”

是的，这位意识高雅之士、这位天性好奇的人、这位探寻者已经不仅是个出乎意料的、技艺高超的音响效果发明家，不仅是一个对那些尚未被人所感受的感觉的启示者。他有着一个灵魂，向着我们的内心在诉说。

一个名叫加斯东·卡洛德的过早离世的著名音乐评论家，以其远见卓识、锐利的目光，令人钦佩，他偏爱与德彪西的风格不同的另一种艺术，但是当战后《佩利亚斯》在喜歌剧院再度上演时，他曾这样写道：“然而《佩利亚斯》从此摆脱了世俗的阿谀

或嘲讽，它直截了当地找到了通往内心的道路，……《佩利亚斯》恰到好处地向我们提供了真正的范例。它具有一种力量、一种深度、一种在表情上奇妙的自发性，非但风雅迷人，而且具有最广泛、最自然、哀婉动人的感觉。甚至它的细腻特性也是强有力的；他那细致、鲜明和慷慨的心灵和想象力也是坚强有力的。现在，当这一作品已经不再是令人惊愕的初开的花朵时，它却显示出永远清新的伟大古典主义精神；这一精神最后总是孕育出真正美妙的艺术作品，即使这些作品与这一精神背道而驰。”

如果说德彪西是自由的天才，这是因为他摆脱了那些对他的天赋和艺术所作出的各种狭隘论断，这些论断首先是在一种过于仓促而且常带偏见的研究后得出的。他能使我们愉快，或使我们幻想，需要时他也能广泛深刻地发掘我们身上的怜悯性和悲剧性的惊恐，并能使我们的灵魂困扰不安，直到惊骇恐惧。

我们现在还不完全清楚德彪西的消失对我们来说是多么大的损失。只有再过好多年之后，他的业绩同他的名字一起在他墓地上日益增长时，我们才会比较了解他过去和将来对于人类，特别对于今天的、刚刚发现他的人类，所具有的全部价值。

第二十七章　现代音乐

人们可能以为两次大战(1914—1918和1939—1945)所引起的可怖的混乱会削弱甚至完全中断各国的艺术活动。但事实完全不是这样。在那些极为剧烈的社会动乱之后，艺术却在空前的灾难之中以惊人的活力沸腾于世界的各个角落。

一个新的世界在孕育中，它的音乐在焦虑和苦难之中与它同时诞生，其前途如何不得而知。

让我们来研究一下今天的音乐是如何脱胎于昨天的音乐而逐渐演化而来的。

A.法国以外的各国音乐①

德　国

最初，德国音乐显得最不活跃。这个国家的确也有一位十分伟大的音乐家，这就是我们曾提及的理查·施特劳斯。人们完全没有想到他的创作活动竟持续那样长久。直到晚年，他还创作出一些杰出的作品，如优美的《阿利安纳在那霍》。在这一作品中，他以意想不到的方式把崇高壮严的悲剧同具有丰富幻想的喜歌剧的精神结合了起来。再如那首优美纯正的《和平清唱剧》。

---

① 作者站在法国人的立场论述其他国家的音乐。

这两部作品可列入施特劳斯最优秀的作品之中。人们愈来愈抛弃了认为他的《玫瑰骑士》和《艾莱克特拉》是毫无价值的这一看法。人们在没有深入地研究他艺术的本质之前，曾批评他使用了一些平庸的主题，滥用主题的发展，有时让乐队发出过分夸张喧闹的音响。但是，即使在施特劳斯那些乍看显得平庸的作品里，我们仍无法使自己不被他那神秘的魅力所吸引。施特劳斯的管弦乐从不是喧闹的，因为它总是浑然一体，并且表现出非常丰富的想象力。这些乐曲的发展是宏大的，但毫不松弛，因为它们变化无穷，技巧新颖。施特劳斯是一个非常杰出的音乐家，他无疑是在我们的拉威尔之后健在的音乐家中最伟大的一位。

但是，在施特劳斯之后，还有谁呢？要找出一些第一流的艺术家，我们实在感到有些困难。德国音乐在持续二百年的黄金时代之后，似乎枯竭了。然而，有两个名字值得在此一提：一位是歇莱果(1878)，他的《遥远的声音》、《宝藏的挖掘者》、《钟声齐鸣》、《受辱者》等歌剧，都是深受欢迎的作品；另一位是康果尔德(1898)，他写有许多室内音乐和好几部歌剧。但是有人批评这两个作曲家缺少个性，指责他们把法国的、意大利的、德国的等各种传统拼凑在一起，躺在前人的成果上进行创作。

几年前，一位著名的音乐学家在柏林逗留了一个时期后曾这样写道："德国音乐落后了五十年。有人演奏古典音乐，也有人演奏一些近代的作品，但都是五、六十岁人的作品。我问到'年轻人'在哪儿？但没有人知道他们。有人神秘地对我说，有一些大有作为的年轻人，但是这些猛兽至今还隐藏在森林深处……因此，德国音乐似乎不敢再向前跨进一步。在这巴赫和贝多芬的祖国，音乐灵感的熊熊大火似乎在一个时期中熄灭了。"

事实并非如此。

首先应当指出兴德米特(1895)所作的努力。他是一位小提琴

家、中提琴家和钢琴家。开始时，他草率地写了一些杂乱无章的作品，通过复杂、深奥的形式，倾诉了他那忧郁的、带有痛苦的浪漫主义和略显灰色的悲观主义的内心世界。这位音乐家深受雷格和勋伯格的影响。在他的作品中，人们不可能不注意到一种感人至深的力量和一种把不同的音用最不合规范的方式胡乱组合起来造成的狂热效果。这些年来，兴德米特的作品表现出超乎人们意料之外的智慧、朴实和气魄。他的一些弦乐四重奏确是真正的杰作。我们在巴黎听到他的一首哀乐曲，其灵感之广阔、深刻可与最伟大的大师的作品相媲美。

还应该提一下兴德米特的一首十分优美的作品《画家玛蒂斯》，这是摘自一部歌剧的大型管弦乐组曲。

兴德米特因其音乐不得纳粹当局的欢心，被迫于几年前移居美国，现任美国底特律大学教授。他的最新作品有：一首由两架钢琴演奏的奏鸣曲，一首单簧管作品，一首弦乐四重奏。他不久前创作的一首交响曲给人留下深刻的印象。去年九月，在纽约，人们曾在他五十生辰时为他祝寿。

除了兴德米特，还应该提到下面几位作曲家的名字：雅纳森赫，卡明斯基，福特努，博莱克，霍莱，以及勃莱梅克，马勒，莫洛泼特。这些作曲家的风格大都比较简洁、粗糙，有时稍嫌枯涩，但却刚劲有力。例如：福特努为两把小提琴、一把大提琴和弦乐队所写的协奏曲，虽然作者在第一乐章中过分地追求“错音”效果，但听起来仍非常悦耳。在霍莱为拨弦钢琴、长笛、双簧管和弦乐队所写的《室内协奏曲》中，拨弦钢琴占主导地位，这要求演奏者必须有高度的演奏技巧。这首乐曲的第一乐章颇为风趣。其他的一些作品也很悦耳动听，但内容略显单薄。

纽其波伦的一首钢琴和小提琴《第二奏鸣曲》与上面这些作品在风格上略有不同。它没有矫饰的手法和故意的“错音”，而

是以朴素见长，旋律优美、柔和，听起来有时象弗兰克的风格，有时又象福莱的风格。在最后的乐章中，出现了一些法国民歌主题，其中最著名的是一首催眠曲。

奥　地　利

奥地利的音乐舞台始终十分活跃。在维也纳出现了当代欧洲最大胆、最奇特的艺术家之一——勋伯格。勋伯格生於1874年9月13日。他的父亲是一个商人，并不想把儿子培养成音乐家。勋伯格在中学时代开始学习小提琴，并和他的小伙伴们组织室内音乐会，让他们演奏他自己的作品，所以他对室内乐一向保持着特殊的兴趣。勋伯格最初自学音乐技巧，后来就教于齐姆林斯基，并娶了她的妹妹。

这一时期勋伯格非常喜爱瓦格纳的作品，特别是他的《特里斯坦》。后来他写了一首《D大调四重奏》(没有作品号码)。这一作品曾於1897——1898年间上演，得到很大的成功。这时，他还没有形成自己的风格。勋伯格对旋律抱有极大的热情。但是他在1898年写的一些艺术歌曲已经引起人们议论纷纷。“从此以后，”正如勋伯格自己所说，“非议一直没有停止”。1899年，他写了一首具有交响诗风格的《弦乐六重奏》作品第4号，题名为《月明之夜》。1900年3月间，他开始写合唱与管弦乐《古列之歌》，但为生活所迫，他不得不半途中止这部作品，而去把一些轻歌剧谱成管弦乐曲，以便挣几个钱维持生活。闲暇时，他继续创作《古列之歌》。这部作品需要用四十八行五线谱的谱纸，其配器直至1911年才完成(原作早已于1901年完成)。第一次演奏於1913年在维也纳举行，受到观众的热烈欢迎。

二十六岁的勋伯格在创作《古列之歌》时显然受到瓦格纳艺术的影响：作品描写了一个热情的灵魂。但勋伯格决不会满足于

因袭瓦格纳和理查·施特劳斯的老路。他急于开辟新路，因而越来越脱离他最初的楷模，不久，他便完全改变了自己的风格。他超过了俄国的五人团和德彪西，愈来愈彻底地抛弃了一切还可能存在于现代音乐中的古典调性。从此，在勋伯格的笔下，不存在一个主题是属于某一个固定的调式这一说；组成勋伯格的某一旋律的一连串的音不再归属任何自然音阶，而只归之于调性不定的音阶，即“无调性”音阶或半音音阶。另一方面，这些主题堆砌成对位，它们那晦涩的规律也具有无调性特征。在和声方面，勋伯格表现得更加大胆。他完全不象德彪西或俄罗斯作曲家们那样单纯追求和声本身的效果，而是从勃拉姆斯式的对位法中引出和声。

勋伯格的新手法在他的一系列作品中表现得日益鲜明。下面介绍他的主要作品：

1903年，勋伯格写了《佩利亚斯和梅丽桑德》。在柏林生活了一段时间之后，他回到维也纳专门从事教学工作，并写了《d小调第一四重奏》(1904)。与此同时，他发起组织了一个音乐家协会，由穆勒任名誉主席。这个团体只存在了两年(1904—1906)。勋伯格的《佩利亚斯》曾由该协会演奏。1907年，玫瑰四重奏团进行了四十次排练以便修改勋伯格的《d小调四重奏》。但这部作品公演时却遭到观众的强烈反对。勋伯格的室内交响乐也遭到同样的命运。《第二四重奏》(带有歌曲)和《第三钢琴曲》(作品第11号)愈发显示了勋伯格的风格。1908年，《第二四重奏》的演出使观众哗然。自1907年到1910年，勋伯格在从事音乐创作的同时，努力研究油画。1908年，他把史坦方·乔治的《空中花园》中的六首诗谱成音乐(作品第15号)。1909年，他用十五天的时间创作了《期待》。这是一个动人的故事：一个女人在森林中找寻她的爱人，但结果发现他已死在林中。作品描写女人在这一

恐怖时刻的种种想法和情绪，并再现了她的一生。另一部戏剧《幸福的手》完成于1913年。这时，勋伯格的听众开始逐渐多起来了。1912年，在他的指挥下，《佩利亚斯和梅丽桑德》在阿姆斯特丹上演，获得极大的成功。同年，勋伯格组织了一个音乐爱好者协会。在这个团体的一些内部集会上，人们演奏了德彪西、拉威尔和巴托克的作品。1920年，勋伯格被任命为"国际马勒协会"的主席。

在教授作曲的时候，大胆的革新家勋伯格从不进行空洞的理论说教。他让他的学生研究自巴赫到勃拉姆斯的全部作品，但仅限于作品，在作品之外不教任何理论。他努力发掘学生本身所具有的特色。他的教学没有一定的体系，而是选用各种类型的样板作为教材。他认为音乐理论是一门"解释性"的，而非"规范性"的科学。"他极力想保持传统，但却未能做到这一点"。他认为，协和音与不协和音并无本质上的区别，而仅是程度上的差异。和声是一个不断演变的东西。平行五度在过去的时代已被遗忘，在今天又变成了新鲜的东西。

虽然勋伯格对于斯特拉文斯基和青年法兰西派起过无可否认的影响，但自勋伯格以后，无调性音乐就其本质来说似乎并未获得很多听众。

勋伯格现旅居美国纽约。他最近所写的重要作品如下：一部小提琴和管弦乐协奏曲(1936)；一首管弦乐合唱曲《柯尔尼特莱》(1938)；《第四弦乐四重奏》(1939)；《第二室内交响乐》(1940)；《作曲法初范》(音乐范例纲要和汇编，1942)；根据拜伦的诗创作的《拿破仑颂》(一首配有朗诵的弦乐和钢琴作品，1943)；一首钢琴和管弦乐协奏曲(1942)；题为《主题与变奏》的一首军乐曲和一首管弦乐曲(1943)。

在勋伯格的学生中，有一位深具个性的音乐家，即阿尔班·

贝尔格。贝尔格生于1881年，卒于1935年12月，享年五十四岁。他的作品并不很多。批评界几乎一致公认他是一位十分伟大的音乐家。他的一首众所周知的协奏曲《纪念一个天使》在听众中引起了各种不同的反应。这首乐曲中的慢板乐章优美动人。

安东·韦伯恩也属于勋伯格乐派。1945年9月，他六十一岁时在一次意外事件中丧生。他最后的作品之一——《眼睛的闪光》曾在上上届伦敦“国际现代音乐协会”的音乐节上演奏过。在纳粹统治期间，他的音乐作品被禁止上演。韦伯恩是勋伯格乐派最重要的代表人物。

关于法西斯德国吞并奥地利期间流亡到美国的恩斯特·克伦纳克的创作生涯，人们至今一无所知。

伊·韦莱士移居英国已多年。他是牛津大学的东方音乐教授。他最近写了一部清唱剧《铝的回声和金的回声》。目前，他正在创作一部巨大的交响乐作品。

亚·德·斯比兹穆勒(参阅巴黎乐派)。

阿波斯泰一直居住在维也纳。自从韦伯恩逝世以后，他是勋伯格乐派的代表人物。最近，他根据特拉克尔的词谱写了用器乐（二个中提琴，一个大提琴和一个低音大提琴）伴奏的歌曲。在他的新作中，必须提到的是为悼念他死去的至友阿尔班·贝尔格而创作的一首弦乐作品《宏大的慢板》。

泰奥多尔·勃格尔是一位深思熟虑并富有创造性的作曲家。他的作品《诗与交响乐章》在纳粹占领期间得到很大的成功。

菲特力克·威特高是维也纳著名诗人安东·威特高的儿子。他生于1908年，是年轻一代中最富天才的作曲家之一。他写过一部歌剧，一些交响乐和室内乐。目前，他是维也纳音乐学院的院长。威特高是一位卓越的演奏家，几乎会演奏一切乐器。他是一位优秀的钢琴家，也是中欧最好的单簧管演奏家。

安东·海勒是年轻的奥地利音乐的希望。他的用两架钢琴演奏的《托卡塔》于去年秋天在维也纳“国际现代音乐协会”音乐节上第一次上演时引起了轰动。他也是一个颇负声誉的钢琴家和管风琴演奏家。

最后，我们还必须提及死于战争初期的著名作曲家、维也纳音乐学院院长法朗·希米德。他的神剧《七个图章的书》是一部很重要的作品，也是他最后的作品。

匈　　牙　　利

匈牙利不久前才刚开始形成自己的音乐艺术生活。在这个民族中，一直流传着大量最优美和最具特色的民歌。但她过去却没有伟大的作曲家。李斯特并没有忠实于自己的民族，没有为匈牙利建立起本民族的艺术；他宁愿在德国浪漫主义运动中占据一个地位，尽管是第一流的地位。李斯特的同时代人艾克尔是现代匈牙利乐派最突出的先驱。他写有好几部歌剧，其中最杰出的是《胡尼亚底》。但是，真正为匈牙利建立起民族音乐的是贝拉·巴托克(1881—1945)。他的才能和天赋帮助他实现了自己的意愿，即用真正的匈牙利精神创造出一种有价值的、经得起时间考验的作品。他最初的感受来自勃拉姆斯、瓦格纳、李斯特、理查·施特劳斯和另一个匈牙利人恩·杜南依。他的早期作品有：一首钢琴和小提琴奏鸣曲，一部标题交响乐《柯塞斯》(1903)，一首钢琴和弦乐五重奏，一首钢琴和管弦乐的《狂想曲》(1904)，一首管弦乐的第一组曲（1905），和几首深受李斯特和施特劳斯影响的钢琴作品。巴托克后来致力于匈牙利民歌的研究。他深入乡村，在农民中采集了大量最古老的民歌，其中有些歌曲是五声音阶，节奏非常自由。在与本国的民间音乐接触的过程中，巴托克得到了新的灵感，从而创作了《第二组曲》，《第一四重奏》，

《两幅画像》，《小东西》和一部歌剧《蓝胡子的城堡》。这些作品引起了听众的强烈反对，因为它们表现了一种全新的技术，显得既不协和又不连贯。批评界也猛烈地攻击这位年轻的音乐家。巴托克有一段时期十分沮丧，因而停止了写作，致力于民间音乐的研究，或者用他那卓越的钢琴演奏技巧表演法国新音乐作品——这些作品对他周围的人来说是完全陌生的。1914年的大战更加深了他在精神上的孤独感。然而，他却重操旧业，陆续创作了芭蕾舞剧《森林的王子》（1916），几首歌曲和钢琴曲，以及《第二四重奏》（1915—1917）。在这些新作中，一种十分自由的复调音乐占统治地位；旋律线的发展不遵守传统对位法的任何规则，并带来不同音的完全违反常规的组合。在为彻底革新音乐语言的语汇和句法而作出的努力中，巴托克的作品是当代最有意义的作品之一。

巴托克在国内得到了几位热诚的信徒的支持，其中最值得提及的是天才的作曲家柯达依。在巴托克的四周，逐渐结集了一些作曲家，如柯萨、凯伦、哈桑伊① 等。但只有巴托克不断地攀登最有个性的、最丰富和最光明的艺术顶峰。他的最后三部四重奏（其中的《第五四重奏》由四重奏首席克里施搬上舞台），弦乐、钢琴和打击乐器等作品具有一种完全新颖的形式，显示了这一现代大音乐家的特殊的天才。

巴托克流亡美国多年，于1945年秋天在哥伦比亚逝世。在他最后的作品中，最突出的是《第六四重奏》和一首卓越的管弦乐协奏曲（1944），后者被认为是已故作曲家的最好的管弦乐作品。

捷克乐派

斯美塔那（1824—1884）是捷克乐派的创始人。他写了两部

① 见巴黎乐派。—原注

弦乐四重奏，一部钢琴、小提琴和大提琴的三重奏，以及大量歌剧，其中最著名的是《被出卖的新嫁娘》，就民族性而论，最有意义的可能是《自由之歌》和一组六首的交响诗《我的祖国》。斯美塔那从不引用民歌主题，他的创作技巧也缺乏个性；但使他获得创作灵感的民族感情却感人肺腑。人们很自然地会喜爱这位天真、质朴、坦率、热情的作曲家。他的交响诗《沃尔塔瓦河》尤为动人：乐曲一开始由长笛和木管乐器奏出清新而优美的旋律，紧接着是一段节奏非常热烈的歌唱性主题的伴奏。然后，拍子忽然改变了：歌曲后面出现了一段节奏粗犷的舞曲。这些富有情趣的乐曲含有无限的诗意。

在斯美塔那之后，我们要介绍的是安东·德沃扎克（1841—1904）。他创作了大量的、不同类型的作品，其中最著名的有：歌剧《罗萨卡》(1901)，钢琴协奏曲，小提琴协奏曲，大提琴协奏曲，五部交响曲(包括《新世界交响曲》，1894)。我们法国人不太重视斯美塔那和德沃扎克这类音乐大师。他们所代表的艺术是会打动我们的，尽管它具有强烈的民族精神。德沃扎克写过一首非常精彩的前奏曲《狂欢节》，其铿锵有力的开端有些类似柏辽兹风格，中间部份温婉恬美，如入仙境，这一切对于我们的口味来说可能有些“过分”，但这确是一部非常动人和杰出的作品。

除德沃扎克之外，还须提到费比赫（1850—1900），他写了一些歌剧、交响曲和室内乐作品。

目前，捷克乐派的主要代表人物是诺伐克、塞克、史丹朋和马底拿。这些作曲家都极为敏感。他们喜欢发展庞大的悲剧主题和描绘幻觉。他们的作品表现出深刻的浪漫主义倾向。

在罗马尼亚、保加利亚和希腊，人们正在广泛地发掘民歌宝藏。卡洛密里、彼得利第、潘尼利第和李爱底等人迫切地盼望着希腊音乐的复兴。

现将著名的罗马尼亚作曲家介绍如下：

古莱斯当曾就学于巴黎。他的全部作品都具有严密的结构，因为他曾向丹第、罗赛和杜卡学过如何合理布局。他大量借鉴民间主题，至少可以说他创造的旋律同他祖国的民歌有着密切的渊源关系。他的主要作品有：风靡全世界的《罗马狂想曲》，《小提琴和管弦乐协奏曲》，《罗马尼亚交响曲》，《钢琴和小提琴奏鸣曲》，两首弦乐四重奏，《小奏鸣曲》和《巴拉格之牧歌》（钢琴和长笛）。他最近的作品有《在喀尔巴阡山山顶上》（钢琴和管乐协奏曲），《伐拉克组曲》（由小型管弦乐队演奏），罗马尼亚民歌主题交响曲《草图》，《可可罗士》（这是为里昂歌剧院写的芭蕾舞曲，曾在许多城市上演）。

艾奈斯库（1881），曾在巴黎从师于马斯内、耶达热和福莱。他是一个神童，是当今最有才华的音乐家之一。他既是一位具有宏伟演奏风格的小提琴家，卓越的钢琴家，也是一位绝妙的指挥家和有非凡创造能力的作曲家。他的主要作品有：两首管弦乐组曲，四部交响曲，一首管乐十重奏，一首弦乐四重奏，三首钢琴奏鸣曲，三首小提琴和钢琴奏鸣曲和一部歌剧《埃迭普》。《埃迭普》于1936年在巴黎歌剧院上演，是本世纪初叶最重要的歌剧作品之一。艾奈斯库尤其擅长表现古代的命运悲剧。

比较重要的罗马尼亚学派作曲家还有：奥德斯古（1888——1937），郁拉（1891），阿莱山德莱斯古(1893)，库克林(1885)，安德里库（1893），诺他拉，依那可维奇，洛卡斯基，克里梅(1889—1928)，勃莱洛安(1893)，米哈罗维奇（参阅巴黎学派），以及最年轻的、才华横溢的西尔弗斯特里和里柏蒂等。

巴黎乐派

一些曾在法国长期生活过的不同国籍的音乐家被称为巴黎乐

派。这一乐派既不是一个组织严密的集团，也没有固定的音乐信条，每个人凭着个人的灵感和按照自己民族的特点完全自由地创作。他们的共同之处是吸收了三、四十年来在法国音乐中出现的种种新颖手法。这些音乐家既反对某些形式主义的音乐，也反对印象派音乐。他们推崇结构宽广的作品和细节、大纲并重的古典曲式。由于受到法国音乐大师和法国听众的训练和影响，他们的作品常常十分优美、轻快、动人。

玛底拿（捷克人）生于1890年。在1922—1940年间，他曾移居巴黎，受到罗赛的深切教诲。目前，他住在美国。他的音乐以富于抒情性和充满活力著称。玛底拿在创作时经常受到本国民间音乐的启发。但他实际上属于巴黎乐派。

他的作品十分丰富：十一部歌剧，好几首芭蕾舞曲，四部交响曲，三首弦乐四重奏，好几首奏鸣曲，三重奏，五重奏，六重奏，套曲，组曲，小夜曲，交响诗《争吵》（1934），各种乐器与管弦乐的协奏曲等。

马·米哈罗维奇（罗马尼亚人）1898年生于布加勒斯特，1919年来到巴黎就学于丹第。这是一位离经叛道的学生，因为他的美学观点比较接近于他同辈的音乐家，而不同于他的老师。米哈罗维奇住在巴黎，成为巴黎乐派的一员。他的作品和这一乐派作曲家的作品有共同的倾向。在他的作品中，民歌因素不占有非常重要的地位。他的主要作品如下：管弦乐——《幻想曲》，《鬼神的行列》，《套曲》，《前奏曲和即兴曲》，《协奏曲》（小提琴和管弦乐），《罗马狂想曲》，《托卡塔》（钢琴和管弦乐），严谨有力的《现代交响曲》，大量室内乐作品；

戏剧作品——芭蕾舞剧《卡拉根士》，歌剧《铁面冥皇》。

在巴黎乐派中，斯比兹穆勒是奥地利音乐的代表。他自1928年起住在巴黎。他曾师承歇莱哥和贝尔格。1942年初，他曾被占

领当局召回奥地利供职。后来，他逃到乡下和他的亲属团聚。在乡下呆了三年后，他于1945年10月回到巴黎。在他的新作中，应提及的是一首包括独唱、合唱、管弦乐和管风琴的《感恩歌》，一部清唱剧和二部交响乐作品（《三首和平赞美诗》）。

亚历山大·车尔利普宁是尼古拉·车尔利普宁的儿子，生于1899年，1921年起移居巴黎。他曾向维大学习作曲，向菲利浦学习钢琴。由于他年轻的时候曾在格鲁吉亚居住过，并多次到近东和远东旅行，所以他的音乐具有东方色彩。他的作品很丰富：三部歌剧，好几部芭蕾舞剧（其中之一部《阿扬太的壁画》曾由巴伐洛娃演出），一部《交响乐》，大量交响曲和室内乐作品，若干钢琴和管弦乐的协奏曲，大量钢琴曲，若干首艺术歌曲，两部清唱剧等。车尔利普宁曾以钢琴家的身份到世界各国演奏自己的作品。

铁·哈桑伊1898年6月27日生于匈牙利的玛亚喀尼萨，自1923年起定居巴黎。他的作品如下：

管弦乐：《组曲》，《交响序曲》，《生活的欢乐》，《匈牙利组曲》，钢琴和管弦乐《协奏曲》，《第一号套曲》，由两把小提琴和室内管弦乐队演奏的协奏曲，《第二号套曲》，由弦乐器和小号演奏的小夜曲等；

室内乐：三首弦乐四重奏，钢琴和小提琴《奏鸣曲》，大提琴和小提琴《奏鸣曲》，一首二重奏，二首不同乐器的三重奏，一首钢琴和弦乐四重奏的《小协奏曲》，管乐四重奏和弦乐五重奏并起来的《九重奏》。

哈桑伊还写有各种音乐和器乐作品，其中包括几首钢琴曲，几首钢琴和声乐作品，两首无伴奏合唱的幻想曲。

戏剧作品：芭蕾舞剧《最后的梦幻》和《木偶》；根据维多·贝莱朗的脚本创作的独幕歌剧《来宾》。《来宾》一剧曾于1937

年博览会期间在香榭丽舍喜歌剧院上演，获得很大的成功。

还有两部作品必须提及：《小裁缝的故事》——这是一首七样乐器和打击乐器的组曲，和由四个声部、长笛及弦乐队演奏的《圣诞清唱剧》——这首作品十分简朴，但却异常动人。

坦斯曼1897年生于波兰。1919年他来到巴黎，直到1940年才离开巴黎移居美国，最近仍住在美国。他加入了法国籍。他的音乐具有法国风格，尤其在和声方面。但他的作品有时也带有他祖国的特征。他曾写了几首各种乐器的奏鸣曲，一首三重奏，四首四重奏，五部交响曲，好几部协奏曲，大量歌曲和钢琴曲等。他在美国写的室内乐作品中，应当一提的有：若干协奏曲，一首小夜曲（管弦乐），一部芭蕾舞剧（与斯特拉文斯基、勋伯格和米约合作），一部根据圣经原调所作的合唱和管弦乐作品。伍莱（参阅348页比利时部分）也属于巴黎乐派。

荷　　兰

在第本勃洛克（1862—1921）的影响下，荷兰出现了一场音乐革新运动。这位作曲家曾写有教堂音乐和大量歌曲，并为阿立斯多发的《禽鸟》、冯登的《万安斯泰》、弗巴根的《玛斯牙》和苏福克的《爱勒克特勒》谱写了舞台音乐。

在荷兰乐派中，值得指出的作曲家还有夏弗（1874），古贝格（1876），桑特莱斯登（1881），伏摩兰和兹瓦特（1892）。后者是德彪西和法兰西现代派的忠实信徒。

在当代的荷兰作曲家中，较著名的有安德里森（1892年生于哈伦）。他是一位管风琴家和钢琴家，曾写有许多宗教音乐作品（有人把他比做卡普莱），奏鸣曲，合唱曲和歌曲等。

比贝尔生于1894年，是荷兰乐派的无可争辩的首领。1929年，他被任命为鹿特丹音乐学院院长。他曾写过好多交响曲，协奏曲，

大合唱，各种乐器的奏鸣曲，一部歌剧《哈勒威》等作品。在受到马勒和德彪西等人的截然不同的影响之后，他创造出一种非常富有个性的风格。

比　利　时

在比利时，没有一个真正的民族乐派。南部瓦隆族音乐家继承了法国的音乐传统，北部佛拉芒族音乐家则更接近中欧浪漫派，二者之间无甚明确的界限。不过，法国向来是比利时音乐的最大的楷模，两国间的艺术界限早已不存在。中世纪时，比利时和法国的游吟诗人之间没有什么区别，他们都用奥依语演唱。法兰西—佛拉芒对位学派的发源地是比利时的海诺和法兰西北部。该学派曾盛行于十五世纪下半叶，于十六世纪日趋衰落。他们之中有法兰西人，佛拉芒人和瓦隆人。其中较著名的有罗兰·德·拉索（生于蒙恩）和马里诺人菲利浦·德·蒙特。后者曾写过五十首弥撒曲，一千二百首牧歌和经文歌。他是帕莱斯特里那的同时代人，也是他的最大的竞争者。在十八世纪时，格莱特里和戈赛克与同时代的法国人没有什么区别。费底（1784—1871）和热伐尔（1828—1908）是用法文写音乐学的先辈，他们来往于两国之间进行音乐活动。他们曾相继担任布鲁塞尔音乐学院院长。热伐尔担任过巴黎歌剧院的管弦乐队和歌唱队的指挥。瓦隆人特别崇尚弗兰克和勒克——这两位都是在法国定居的比利时音乐家（前面我们已做过介绍），不甚欢喜德彪西和拉威尔。他们中的某些人曾在圣咏学院从师于丹第，如维克多·弗罗尔（1876—1943），他的作品包括两个著名的《奏鸣曲》（钢琴和小提琴），一部歌剧《纯朴的奥里维埃》。佛拉芒音乐家的作品风格不够明朗，但却粗犷有力和富于色彩。他们团结在彼德·培诺瓦（1834—1901）的周围。培诺瓦是安佛尔派的首领，他的音乐语言虽然简短，但却

体现了本民族的特性。他曾写过《金星》、《战争》、《爱斯考河》、《吕旁》、《根特的平定》等许多部清唱剧。他的嫡传门生勃洛克（1851—1912）曾写了一首比利时通俗歌剧《旅馆的公主》。在佛拉芒音乐家中，要提及的还有：埃德加·底纳(1854—1912），作品有：神剧《法朗西斯》，歌剧《果德里佛》和《卡塔里那》；莫特芒（1867），曾写了许多艺术歌曲；阿尔派特(1876)和特·波克(1865—1939)，这二位风格粗犷的音乐家写有歌剧《埃莫罗德之路》和《冬夜之梦》，一首交响曲，若干艺术歌曲。吉尔生(1865——1943)曾受到俄罗斯民族乐派五人团和理查·施特劳斯的影响，是比利时学派的姣姣者。他的代表作交响诗《大海》(1891)配器新颖独特，画面宏伟。他还写有一些交响变奏曲、神剧《法朗来斯加·达·里米尼》和几部歌剧。他写的一些演奏技巧方面的著作，如《管弦乐齐奏》，很有权威性，培养了许多作曲家。在瓦隆音乐家中，应当提及的有小提琴名家维厄当（1820——1881），他写有六首协奏曲；戎冈（1873），作品富有表现力，优美大方，具有自弗兰克到印象派的风格。蕾·莫拉艾(1875)，写过许多艺术歌曲。青年派的代表人物是三个瓦隆人费·基奈(1898)，作品有《三个交响乐章》，管弦乐和声乐《非传奇的美德》；让·亚勃西(1893)，写有室内乐和卓越的协奏曲，是一位博学而富有创造性的作曲家；歇佛罗依(1901)深受中欧语言的影响。还应补充介绍一位佛拉芒人波特(1901)。他是一位精力充沛的音乐家，他的管弦乐作品中有很多富有色彩的美妙篇章。最后，还应提到阿·渥艾莱(1897)，他是一位兼有法兰西人和佛拉芒人血统的作曲家和音乐学家。他曾在巴黎音乐学院学习，定居法国，并加入了巴黎乐派。他的作品有舞台音乐，许多电影音乐，艺术歌曲（六首诗），一首七重奏，一首钢琴（或管弦乐）组曲《贝特朗骑士的奇遇》——这都是值得注意的作品。

瑞　士

瑞士音乐家向来同时受到德国、法国和意大利艺术的影响，现正非常艰难地为形成自己的民族风格而努力。至少在罗曼语区域，有两位优秀的、才华横溢的音乐诗人——达克洛士(1865)和笃莱(1866——1943)——在自己的作品中开始表现出民族风格。

在健在的罗曼语作曲家中，必须提到的有加尼平（1886年生于列日，父母均为瑞士人）。他曾在柏林、日内瓦和巴黎学习音乐，在圣咏学院从师丹第。他是一位著名的管风琴家和作曲家。自1925年起，他一直是日内瓦音乐学院的院长。他早期的作品有：三首用不同乐器演奏的奏鸣曲，二首交响曲，三首弦乐四重奏；后来又写有神剧《阿西士的圣弗朗索瓦》（1929—1933），神剧《人间虚荣慰魂曲》（1938—1939），《三幅交响图画》（1940—1942），二十七首胡格诺教派主题的管风琴曲（1940—1945），由长笛、小提琴和钢琴演奏的《D大调三重奏》(1941)，清唱剧《忌日和诸圣瞻礼之歌》(1943)，小号和管风琴的《教堂奏鸣曲》(1945)等作品。

弗兰克·马丁1890年生于日内瓦，曾在本地学习音乐。他是钢琴家、羽管键琴演奏家和作曲家。他很少受到当代大师的影响。勋伯格十二音体系的表现方法在他笔下只不过是为丰富建立在和声基础上的音乐语汇。他的主要作品是：《弦乐三重奏》(1936)，几首不同乐器的《叙事曲》(1938—1940)，《埃尔培》，这是根据贝第埃的原作《特里斯坦》(1938)创作的、由两个独唱、七件弦乐器和钢琴演奏的作品，根据里尔克的原作而写的、由中音号和小管弦乐队演奏的《小号》(1943)，《协奏交响曲》（1945，由竖琴、拨弦钢琴和两个弦乐队演奏）。目前，他正在写一部神剧《果尔固他》。

让·比奈1893年生于日内瓦，曾先后在日内瓦和美国学习音乐，最后仍回到瑞士。在比奈看来，音乐创作中最基本的要求是表情自然。这位音乐家的特点就是语言真实。他曾写过大量歌曲，无伴奏合唱，一首弦乐四重奏，一些大型管弦乐舞曲(1936)，三首弦乐队演出的作品(1939)，长笛和钢琴的《小奏鸣曲》(1942)，为大型管弦乐队创作的《五月之乐》(1943)，小提琴和钢琴的《小奏鸣曲》(1946)等作品。

罗吉·伏太1898年生于日内瓦，在故乡受到了全部的音乐教育。他是一位管风琴家。自1944年起，他一直在日内瓦电台负责音乐广播。他的作品有：许多钢琴小品，练习曲，管风琴作品，室内乐，约五十首歌曲，圣咏歌，神剧和一些管弦乐作品，其中包括《罗纳竞赛会序曲》和一部交响曲。

比尔·惠斯美1915年生于日内瓦，先在本地音乐学院就读，后来又到巴黎从师于杜加斯、勒絮尔、盎底和孟克。他的第一首管弦乐作品（一首钢琴和管弦乐的协奏曲）于1937年在巴黎博览会上演。1939年，惠斯美返回瑞士服兵役，但在服役期间，他并没有放弃创作。后来，他成为日内瓦音乐学院的作曲教授。惠斯美的音乐继承了法国的传统。他认为技巧的精益求精是为了要得到更大的效果。惠斯美反对一切刻板的思想，他正在探索最明朗的语言。

他的主要作品是：《弦乐队乐章》(1937)，室内弦乐《圣咏套曲》(1938)，管弦乐组曲《美好的星期日》（1939，此曲后来成为一首芭蕾舞曲），小提琴和管弦乐的《协奏曲》(1942)，交响组曲《安托尼和克里奥派特勒》(1943)，舞蹈组曲《西尔维家的舞会》(1945)，三幕喜歌剧《玛里昂》。他的室内乐作品有：一首《弦乐四重奏》(1937)，双簧管、单簧管和巴松的《小夜曲》(1938)，小提琴和钢琴的《小奏鸣曲》（1946)，管风琴作

品，合唱曲和许多歌曲。

马莱斯科底1902年生于日内瓦。他先在本地音乐学院学习音乐，后来又到巴黎跟杜加斯学习作曲。回到日内瓦后，他被任命为音乐学院教授。按照法兰西乐派的传统，马莱斯科底在创作中不拒绝使用多调性和无调性，特别是把它们作为发展的新因素加以运用。

他的主要作品有：合唱曲《萨瓦人的圣诞歌和歌曲》，一些钢琴作品，一首合唱和管风琴的《弥撒曲》，一首芭蕾舞曲，一首管弦乐序曲，《大摩尔纳前奏曲》，《晨曲》等。

福纳罗（1890）曾就学于巴黎。他的音乐受到法国传统和古典风格的影响。他写有一些弥撒曲，经文歌，奏鸣曲，一首钢琴协奏曲和许多歌曲。

谢克斯，法国人，1885年生于巴黎，1904年以后移居瑞士。他曾在尼德梅耶学校和日内瓦音乐学院学习音乐。自1910年起，他在日内瓦音乐学院任教。他属于大法兰西乐派（其代表人物有丹第、杜卡、福莱）。他写过两部交响曲(1914和1928)，钢琴和弦乐《五重奏》(1941)，钢琴《奏鸣曲》(1944)。

雷内·热尔佩1908年生于特拉维尔，是安特莱和杜卡的学生，曾写过好几首管弦乐和室内乐作品。

费尔南德·贝洛1888年生于日内瓦，是大克洛士和劲洛赫的学生。他曾在巴黎从师于耶达尔热和杜卡。在他的最新作品中，有《弦乐四重奏》(1939)、混声合唱、女高音和管弦乐的《清唱剧》(1939)、《四部合唱曲》(1944)。

阿莱桑特罗1911年生于圣加尔，曾在苏黎世和巴黎学习音乐。他的主要作品有：二十四首钢琴前奏曲，各种乐器的奏鸣曲和小奏鸣曲，管风琴作品，弦乐作品和大型管弦乐曲。

罗贝尔·渥布胥埃（瑞士籍）生于安特卫普（1900），曾在海

特堡大学和苏黎世音乐学院学习音乐。在1923—1930年间，他先后居住在佛罗伦萨、维也纳、慕尼黑和巴黎。在巴黎，他曾为《音乐杂志》，《游吟诗人》等刊物撰写音乐评论，其后又在柏林《法兰克报》从事音乐评论，历时八年。1938年，纳粹当局迫使他离开德国。他后来定居于苏黎世。自1942年起，他在苏黎世主持瑞士音乐中央档案馆。他的主要作品有：神剧《神圣三部曲》（1925—1929），管弦乐《C调组曲》（1932），钢琴和管弦乐《协奏曲》（1933），根据诺阿伊伯爵夫人的十二首诗《生与死》所写的次女低音歌曲集（1945）。渥布胥埃的音乐属于古典派，但他并不忽视当代音乐各种手法的使用。

孔拉特·培克1901年生于靠近夏福士的罗思。他最初就学于苏黎世音乐学院，后来又在巴黎从师布朗热。他也受到罗赛和昂纳格的教诲。1933年以前，他一直居住在巴黎。后来，他移居巴塞尔。目前，他主持该城市电台的音乐广播。他的作品经常在欧洲和美洲演出。他主要的作品有：五首交响曲，四首弦乐四重奏，各种协奏曲，一些管弦乐作品，室内乐，钢琴曲，管风琴曲，歌曲，清唱剧，神剧等。在他的作品中，拉丁和日耳曼的因素融合为一个具有独特风格的整体。

塞斯泰梅斯特1910年生于浮塔仑（夏福士附近）。他最初在巴塞尔学习语言学。但是，来到巴黎以后，他刚接触到法国音乐（德彪西、拉威尔等人的作品），便决心献身于音乐。他先在都根斯特学院学艺，自1935年起，在伏莫尔热从事音乐创作。他的主要作品是：芭蕾舞曲《冰山下的村庄》；《弦乐套曲》（1937）；两幕歌剧《罗密欧与朱丽叶》（1940），此剧至今已上演过两百多场；两幕歌剧《迷人岛》（1942），此剧已上演过一百多场；钢琴和弦乐器的《协奏曲》（1944）；两幕歌剧《尼渥勃》（1946）；还有一部正在写作中的两幕歌剧《拉斯科尼可夫》。他的作品具有

鲜明的节奏，流畅的旋律和轮廓宽广的结构。

奥特马·肖克1886年生于勃吕纳恩，曾在苏黎世和莱比锡音乐学院学习音乐。他被认为是瑞士德语区第一流的抒情音乐家之一。他曾写过音乐戏剧，诙谐歌剧，大量组歌，室内乐，管弦乐等作品。

勃克哈特1900年生于爱维拉，曾先后在贝尔纳、莱比锡、慕尼黑和巴黎等地学习音乐。自1942年起，他在苏黎世音乐学院教授和声学、对位法和作曲法。他的主要作品有：几部神剧和清唱剧，两部交响曲，一些管弦乐曲，协奏曲，弦乐四重奏，奏鸣曲和许多歌曲。

莫斯兴格尔，1897年生于巴塞尔，写有三部由钢琴和室内管弦乐队演奏的协奏曲，管弦乐作品，室内乐，钢琴曲，管风琴曲，歌曲和清唱剧等作品。

斯坦普弗里1908年生于贝尔纳，曾先在科隆学习音乐，后赴巴黎师承杜卡。他曾写过一部《交响曲》(1938)，一首舞蹈组曲和另外两部交响曲(1942和1945)。

斯多仁纳格1905年生于苏黎世，曾先后在当地音乐学院、巴黎师范学校和柏林学习音乐。这位卓越的大提琴家目前在贝尔纳执教。他的主要作品有：两部大提琴协奏曲(1933和1937)，一部弦乐四重奏(1940)，包括合唱、独唱和管弦乐的《圣弗朗索瓦赞美歌》(1945)，包括声乐、长笛和弦乐四重奏的舞蹈组曲《奥马乔》(1946)。

穆勒·冯·古姆1899年生于巴塞尔，曾在巴塞尔和苏黎世音乐学院学习，目前在巴塞尔音乐学院执教，并任巴斯莱·巴赫合唱队的指挥。他写有一部歌剧、二首芭蕾舞曲、神剧圣咏曲、一部交响乐、九部协奏曲、室内乐和合唱等作品。

亨斯·汉1900年生于巴塞尔，曾在巴塞尔和慕尼黑音乐学院

学习。他写过六部歌剧，一些小歌剧，各种协奏曲，交响诗，室内乐和合唱等作品。

华德·朗1896年生于巴塞尔，曾在巴塞尔、海勒诺、日内瓦、慕尼黑和苏黎世等地学习音乐。他现在是钢琴家和塞纳里山电台的乐队指挥。在创作中，他力求曲体明晰和节奏富有表现力。他写过一些歌曲、钢琴乐曲和管弦乐作品，其中包括一部交响曲和一部协奏曲。

挪威　瑞典　芬兰　丹麦

在挪威，勃尔（1810—1880）是一位别具一格的音乐家和卓越的小提琴家，据说和在巴黎教过他的老师帕格尼尼不相上下。他向人们展示了丰富多彩的挪威民间音乐。他以几部富有创造性的作品和一些挪威主题的幻想曲丰富了小提琴曲的创作。

克杰罗夫（1818—1868）曾写过一些卓越的歌曲和合唱曲，这些歌曲后来在挪威非常流行。他还写过几部很动人的钢琴作品。

格里格（1843—1907）善于从本国的民歌宝藏中汲取作品的素材。他的作品虽然稍嫌纤弱，但却富有诗的具大魅力和在当时来说是十分新奇的和声意趣。除了格里格，应提及的还有：辛亭（1856），史文生（1840—1911），塞尔梅（1844—1916），鲍格斯特隆（1864—1925）和著名的哈伏生（1864）。哈伏生的作品形式多样，在许多方面受到民间舞曲的影响。施杰尔德罗普（1859）曾写过一些歌剧。阿尔纳（1872—1933）创作了一些歌曲和器乐作品。法国和俄国的音乐明显地影响了近四十年来出现的音乐家。他们的音乐既具有印象派风格，也表现出民族性倾向。

哈能（1882），约翰笙（1888），克莱文（1899—1929）和霍尔（1890）就是上面提到的这一类作曲家。范伦（他深受勋伯格的影响），爱琴（1881）和伊根思金（1894）则是近代最有民族风格的作

曲家。在创作中融合了民族特色的现代风格的音乐家有：奥尔生、克吉尔斯比、格洛文等人，以及萨弗罗特(1897)。后者是一位才华横溢的交响曲作者。最近，法国电台曾播送他的一首管弦乐作品《巨人之舞》。这是一首献给抵抗运动战士的作品，音乐纯朴有力。

勃罗斯塔(1895)写过两首小提琴协奏曲和歌剧《阿特朗底》，作品具有现代风格。克罗·爱格(1906)写过两部钢琴和管弦乐的协奏曲和一部交响曲。这部交响曲节奏有力，人们从中可以发现挪威民间音乐的旋律。

除了索德芒和彼得生，贝尔热(1867—1942)是最有民族风格的瑞典作曲家。他常常受到北欧动机的启发。阿尔文(1872)是瑞典最好的交响乐作曲家之一，曾写过许多作品，并长期主持乌普萨大学的音乐课程。纳·贝尔格(1879)曾写过许多管弦乐和富有色彩的歌剧。朗斯特隆(1884)曾写有大量的歌剧、交响曲和合唱曲等，作品表现出独特的风格。阿德堡(1887)是法国人熟知的作曲家，曾写过歌剧，八部交响曲，协奏曲等。他的作品结构严谨，思想丰富。罗森堡(1892)，亨纳堡(1901)，弗罗梅里(1908)，尼斯特隆(1890)等作曲家在歌剧、交响乐、室内乐等作品中，都表现出典型的现代派风格。

在芬兰，西贝柳斯(1865)是一位值得重视的作曲家。由于他的出现，芬兰音乐才具备了自己的民族风格。西贝柳斯是世界著名的作曲家，曾在柏林和维也纳学习音乐。他写了好几部歌剧、六部交响乐和一些交响作品，其中有著名的《悲怆舞曲》；此外，还有室内乐及一些钢琴乐曲。在西贝柳斯之后，必须一提的芬兰作曲家有：雅奈法特、克隆、巴尔梅伦、施内伏特、克兰梅底等。雅特度迦的《第二交响曲》首演于1918年，最近在国外受到热烈欢迎。他的另一个作品，歌剧《奥斯特罗鲍斯尼人》

(1924)，引起轰动，被认为是一部民族歌剧。在近二十五年出现的作曲家中，吉尔南享有国际声誉。这位性格刚毅的作曲家决心摆脱当前音乐创作中的各种倾向。他为本国的音乐增添了一种新的、独特的色彩。在他的同时代人中，必须提及的有伊科南，其次是雷肖和梅里康托。他们在1920年以后创作的作品具有一种新颖的风格，例如雷肖的管弦乐作品《伟大的诗篇》和梅里康托的九种乐器的音乐会曲。这两位作曲家的后期作品又回到了比较简单的表达手法。在这以后的一代作曲家中，克拉米和朗塔受到了外国的影响，前者特别受到法国音乐的影响，被列为本国最佳作曲家之一。他的作品并无一般芬兰音乐所惯有的抑郁气氛，它们的配器十分精彩。林那拉的作品，特别是器乐作品，则重新回到了传统的风格。

人们特别注意到年轻的作曲家具有一种比较简朴的风格，但创作技巧却更加细腻。肯西斯托和冯斯坦特已经获得成功，一些新的有才华的作曲家还在继续出现。

在丹麦，首先要提到的是尼尔斯·加岱(1817—1890年)。他受到他的朋友舒曼和门德尔松的影响，表现出浪漫主义风格。其次是尼尔逊(1865年)，他的更加严密的对位风格与他的前辈们的风格截然相反。在最年轻的人中，希尔贝克(1888)表现出法国音乐的倾向；本特佐(1897)曾受到勋伯格的影响；罗萨热(1897)崇拜罗赛、米约和斯特拉文斯基的艺术；此外，还有格拉姆(1881)以及其他的作曲家。

波　　兰

波兰曾产生过许多音乐家。但是自十七世纪到十八世纪，他们却不善于运用本民族的音乐语言。他们时而采用意大利风格，时而又采用德国风格。只有肖邦（前文我们已有专章叙述）在自

己的作品中体现了整个的波兰精神。

卡洛维茨(1876—1909)是一位卓越的作曲家，曾在华沙向诺斯柯斯基学习音乐，又在柏林从师乌尔邦。他的主要作品有：一首小提琴和乐队的《协奏曲》，交响诗《永恒的歌》，《三部曲》(1907)，《立陶宛狂想曲》(1908)，《斯丹尼斯拉和安娜·奥斯维西莫维》(1908)，《悲剧》(1908)，《蒙面舞会》(1909，未完成)。卡洛维茨的交响诗富于色彩，曲体娴熟，显示出作者是一位很有希望的作曲家。但不幸他过早地去世了。

舍曼诺斯基(1883—1937)是一位高雅的、充满激情的作曲家。他的作品结构宏大而协调，旋律充满活力和自然的热情，同时又表现出温婉的柔情和优美的幻想。他可能是他这一代人中最有天赋的艺术家。他曾于1903年在华沙从师于诺斯柯斯基，但早在1901年，他已经写了九首钢琴前奏曲。他的主要作品有：三部交响曲，二部小提琴和管弦乐协奏曲，一首奏鸣曲，《夜曲和塔兰泰拉舞曲》和小提琴曲《神话》等；在钢琴曲方面：二集练习曲，《美多波》，三首奏鸣曲，《假面具》和二十首《玛祖卡舞曲》，二首弦乐四重奏，歌剧《哈吉斯》和《罗逑王》，芭蕾舞剧《哈奈西》，包括独唱、合唱和管弦乐的《圣母哀悼曲》，以及许多歌曲。

西可斯基是一位卓越的教育家，曾是索泼斯基的学生。他曾在柏林和巴黎学习音乐，创作过两部交响曲和一些室内乐作品。

维可维茨(1893)曾在克拉柯维、德累斯顿、圣彼得堡和巴黎等地学习音乐。他写有许多合唱和管弦乐作品，其中包括《浪漫清唱剧》。在他的交响乐作品中，特别值得注意的是交响诗《奥勃隆和婚礼舞曲》。

兹里戈斯基(1896)曾是布朗热的学生。他的创作经常受到波兰民谣和波兰古代音乐的启发。他写有两部交响曲，《罗勃林

组曲》，《钢琴协奏曲》，《单簧管协奏曲》，三部弦乐四重奏，根据柯恰诺斯基的原词所写的合唱和管弦乐《赞美诗》，歌曲和许多钢琴曲。

柯弗莱（1896）在维也纳时曾在勋伯格的指导下学习音乐。他的主要作品有：十五首弦乐变奏曲（1931），《弦乐三重奏》、钢琴《小奏鸣曲》——这些作品曾在好几个国际音乐节中演出。

沃杰托维茨（1899）是钢琴家和作曲家，曾在华沙向米恰诺斯基学钢琴，并向史塔柯斯基、马林佐斯基、索泼斯基学习作曲。1930年到1932年间，他在巴黎从师于布朗热。在他的作品中，必须提及的有：两部交响曲，管弦乐小协奏曲《葬礼诗》，钢琴和管弦乐协奏曲，两部弦乐四重奏等作品。

彼尔柯斯基（1901）曾是斯塔柯斯基、舍曼诺斯基和罗赛的学生。他是波兰音乐家和作曲家协会主席。他的主要作品有：《小交响曲》，交响诗《圣母院》，小提琴管弦乐协奏曲，芭蕾舞曲《天鹅》，许多歌曲和钢琴作品。

康特拉基（1902）曾在华沙音乐学院从师史塔柯斯基和舍曼诺斯基，后来又到巴黎在杜卡和布朗热的指导下学习音乐。他的主要作品有：管弦乐《组曲》，小交响曲《山民》（用十六种乐器演奏），《士兵》，《交响乐章》，音量强弱练习曲《竞赛》，《托卡塔》，以及最近完成的《巴西舞曲》。此外，还有芭蕾舞曲《克拉柯维的传奇》（曾在巴黎和伦敦演出）。

费德堡（1903）是乔治·费德堡的儿子，曾在柏林音乐学院学习。1933—1939年间，他生活在巴黎，现居美国纽约。他写过两部钢琴协奏曲，好几首管弦乐作品，两部小提琴协奏曲和五部弦乐四重奏。

马克拉基维茨曾在华沙从师史塔柯斯基，在巴黎从师杜卡。他写有：管弦乐作品交响曲《向上帝致敬》，《日本之歌》，

《葛伦华德》和《最后的鼓手》，一部小提琴协奏曲，一部大提琴协奏曲，一部包括混声合唱、管风琴的《波兰弥撒曲》，以及宗教合唱曲。

札洛斯基(1907)是西柯斯基和布朗热的学生，现在巴黎任波兰青年音乐家协会主席。他的管弦乐作品包括：经常由欧美最著名的乐队演出的《序曲》（1936），《交响曲》(1939)，《小交响曲》(1940)，《组曲》(1942)；此外，他还写有三部弦乐四重奏，一首单簧管和钢琴的小奏鸣曲，一部双簧管、单簧管和大管的三重奏，一首双簧管和钢琴的小奏鸣曲(1946)，一部芭蕾舞乐曲(1945)。他的作品曾在好几届“国际现代音乐协会”音乐节上演出。

巴莱斯德（1907）曾在华沙音乐学院学习。他写有四部交响曲，一部钢琴协奏曲，一部小提琴协奏曲（曾于1946年在伦敦音乐节上演出），三部弦乐四重奏，两把提琴和一架钢琴的奏鸣曲(1945)，二部芭蕾舞乐曲：《大地之歌》和《世界的末日》，根据勃伦特的小说创作的歌剧《灵石》。最近，他还写了一部包括独唱、合唱和管弦乐的安魂曲(1946)。

莱伽梅(1907)是卓越的语言学家、著名的音乐评论家和自学成材的作曲家。他从这次大战爆发之后(1939)才开始从事音乐创作。他的作品有：一部小提琴、大提琴、单簧管、大管和钢琴的五重奏，男中音独唱和管弦乐《波斯歌曲》。最近，他还写了一首长笛和钢琴的小奏鸣曲。

巴斯维茨(1908)，小提琴家和作曲家，曾在华沙音乐学院从西可斯基和雅士勃斯基学习音乐。她写过一部《交响前奏曲》，两部交响曲，两部小提琴和管弦乐协奏曲，一部由两把小提琴演奏的组曲，两部弦乐四重奏。

马西耶斯基(1910)是西可斯基的学生，约斯(Joos)芭蕾舞团

的合作者。他主要创作钢琴作品，其中包括一部两架钢琴演奏的协奏曲。

罗托斯拉斯基(1913)，作曲家和钢琴家，曾在华沙音乐学院学习。他写过一部交响曲，几首变奏曲，一部管乐三重奏和一些钢琴练习曲。

史比萨克(1914)最初在卡洛维茨音乐学院学习，后来在华沙从师于西可斯基，最后又在巴黎就教于布朗热(1937)。他的作品有：一部由一个双簧管、两个单簧管、一个大管演奏的四重奏(1938)，两首合唱和管弦乐的赞美诗(1938)，《小夜曲》(1939)，《弦乐小协奏曲》（1942），小型管弦乐队演奏的《奥巴德》(1943)、《托卡塔》(1945)、弦乐《组曲》(1945)，大管和小型管弦乐队演奏的协奏曲(1944)。

伯纽夫尼克(1914)，作曲家和杰出的乐队指挥，曾在华沙音乐学院从师西可斯基，后到维也纳在魏恩迦特纳指导下深造（1937—1938），又在巴黎就教于古培尔（1938—1939）。他的主要作品有：两部交响曲，《悲怆序曲》（1942），《弦乐三重奏》，由女高音和五种管乐器表演的《五首民歌》（1940）。最后这部作品在1946年的伦敦音乐节上获得了巨大成功，不久前由法兰西广播电台在作者亲自指挥下演播。除此之外，他还写有一首《钢琴变奏曲》（1943）。伯纽夫尼克自1946年后任华沙爱乐乐队的指挥。

坦斯芒（参阅巴黎乐派）。

除波兰之外，在拉脱维亚也开始出现了音乐活动。

第一部拉脱维亚歌剧《斯卜戈·斯登大》《1893》的作者是乐队指挥奥佐尔斯。后来出现了作曲家卡明斯和维多尔斯。前者在交响诗《拉脱维亚》和“民族”歌剧《巴纽塔》的创作中采用了民歌素材。

俄　　国

在《五人团》的辉煌时代（前面我们已经论述过）之后，俄国一直在欧洲各音乐国家中名列前茅。我们首先要提到下列这些著名人物：格拉祖诺夫（1865）、里亚多夫（1855—1914）、拉赫玛尼诺夫（1873）、斯克里亚宾（1872—1915）。后者曾写过许多管弦乐和钢琴独奏作品，其中最著名的是十首钢琴奏鸣曲和一些钢琴前奏曲、练习曲、钢琴诗和杂曲等。这是一位耽于幻想的、神秘的人，他的音乐常常表达十分晦涩的思想。他的创造性似乎被某些评论家夸大了。他那冗长、庞大、浮华和戏剧性的艺术常常引起人们的争议。

尼古拉·车尔里普宁（1873—1945），里姆斯基－科萨科夫的学生，是继《五人团》之后一代人中的杰出代表。他写了大量的、不同类型的作品。当著名的俄国芭蕾舞剧开始出现的时候，他以作曲家和乐队指挥的身份，与第亚吉里夫的名字紧密连结在一起。车尔里普宁曾将穆索尔斯基的歌剧《索罗庆采的集市》改编为器乐。

然而，现代俄国音乐家中无可匹敌的人物却是伊戈尔·斯特拉文斯基，他是自德彪西以来欧洲最有个性的天才，最富于创造性的作曲家。

斯特拉文斯基生于圣彼得堡附近的奥拉宁波（1882年6月17日）。他是里姆斯基－科萨科夫的学生。1905—1907年，他写了《降E调交响曲》；1906年，他写了声乐和管弦乐队的《牧神和牧羊女》；1907年，写了《幻想诙谐曲》，不久之后又写了管弦乐《焰火》；1909年写了《黄莺》，次年，写了《火鸟》（该作品是在一个俄国传奇故事的启发下，根据福金的剧本创作的）《彼得鲁什卡》（1911）在巴黎演出时获得了巨大的成功，

奠定了这位年轻大师的声誉。1913年，《春之祭》在巴黎由尼金斯基搬上舞台，引起了热烈的争论。随着他创作出一部又一部的作品，这位勇敢的作曲家越来越明显地打乱了既存的传统。他写作上的自由发挥，无论在节奏还是调性方面，为法国或其它国家的年轻音乐家开辟了新的道路。但是，斯特拉文斯基不仅是大量新技巧的创造者，他那铿锵有力、动人心弦的灵感甚至使那些对他的创作手法有争议的人也为之倾倒。他的音乐以其绚丽的色彩，令人心碎的忧郁，深刻的魅力，有时则以粗犷激烈取悦听众。然而，他那充满新奇之笔的音乐并非苦思冥想的产物，至少是一种异乎寻常的自发性贯穿了作曲家的思路，使之直接达到预定的目的。

但后来，斯特拉文斯基在作品的构思方面和创作态度上有了一个极大的变化。在不断追求新鲜手法的过程中，作曲家放弃了他最初的那种近乎无政府主义的倾向，而是愈来愈爱好有条不紊、简洁、明朗的风格，力求朴实无华。他希望成为古典主义作曲家，他也确实成了一位具有独特风格的、完全俄罗斯式的古典主义者。他的新风格引起了很大的争议。人们不禁要问，这种纯客观的、冷静的创作态度是否会束缚他那热情奔放的、本该进一步自由发展的天性。

尽管如此，斯特拉文斯基创作出一部又一部作品，从而逐渐接近并最终实现了他的新的艺术观。这些作品是：《士兵的故事》（1918），十一件乐器演奏的《散拍音乐》（1918），四首声乐与钢琴的《俄罗斯歌曲》（1918—1919），《钢琴散拍音乐》（1919），三首《单簧管独奏曲》（1919），一部芭蕾舞曲《普钦奈拉》（1919），一部纪念德彪西的《管乐交响曲》(1920)，一部弦乐四重奏的《小协奏曲》（1920），钢琴曲《五手指》（1921），诙谐歌剧《马芙拉》（1921—1922），《管乐八重奏》

（1923），《钢琴和管弦乐队协奏曲》（1923—1924），《钢琴奏鸣曲》（1924），《A调钢琴小夜曲》（1925），歌剧—神剧《奥第普斯—雷克斯》（1926—1927），芭蕾舞曲《诗神阿波罗》（1927），芭蕾舞曲《仙女之吻》（1928），钢琴与乐队《随想曲》（1929），合唱与管弦乐《赞美交响曲》（1930），《小提琴和管弦乐队协奏曲》（1931），《钢琴与小提琴二重奏》（1932），歌剧《冥后普西芬尼》（1933—1934），两架钢琴的《协奏曲》（1935），芭蕾舞曲《牌戏》（1936），室内管弦乐《降E调协奏曲》（1937—1938）。

《八重奏》是最能表现斯特拉文斯基新体系的作品之一，同时也是他最深奥的作品之一。人们感到其中有着过多的技术上的设计，犹如一种纯粹的智力游戏。尽管如此，这部作品中仍然包括一些非常精美的篇章。可是作者那美好的天性和极富独创精神的气质却不如在其他作品中表现得那样充分。

与《八重奏》比较起来，由小管弦乐队演奏的《降E调协奏曲》（1938）的风格显得十分自由。第一部分尤为巧妙。乐曲在愉快明朗的气氛中展开。它的动机完全不是作者经常使用的那种纯粹的节奏型，旋律之优美也超出了作者的主观愿望。整个作品充满了青春的活力。但那错综复杂的乐谱和不断变化的节拍（不仅拍子的数目不同，每一拍的时值也不断地变化），给乐队演奏带来了极大的困难。例如，在一个中庸速度四拍子小节之后，接着是一小节非常活泼的三拍子，然后又是一小节较为缓慢的五拍子，就这样交替地继续下去，使人眼花潦乱。演奏这种节拍的作品需要非常灵活的手法，但是，正是这一点彻底革新了一门虽然已经融合了复杂的旋律和和声，但节奏仍被限制在一些单调的、简单得近乎原始的程式中的艺术。斯特拉文斯基是一个伟大的创造者。没有人怀疑他正在为我们提供意想不到的创造和新颖可喜

的题材。

1939年之前，斯特拉文斯基曾加入法国籍。但在这次大战开始之后，他住在美国，并再次改变了国籍。他现在是美国公民。在他最近的作品中，应该提到的有：器乐合奏的《舞蹈协奏曲》（1942），四首管弦乐曲《挪威的森林》（1942），管弦乐《马戏波尔卡舞曲》（1942），管弦乐《颂歌》（1943），合唱和管弦乐清唱剧《高塔》（1944），《芭蕾舞场景》（1944）等作品。

除了斯特拉文斯基，还应当提到普罗科菲耶夫。他生于1892年，曾在圣彼得堡音乐学院就读。他是里亚多夫和里姆斯基－科萨科夫的学生。1914年，他创作了《斯季泰组曲》。接着他写了三部歌剧和一部色彩浓郁、富有活力的芭蕾舞剧《丑角》（曾由第亚吉里夫歌舞团于1921年在巴黎演出）。他还写了一些杰出的歌曲，其简洁直率颇有些穆索尔斯基的风格。在这些歌曲中，既有温柔的哀怨，又有悲剧性的爆发。普罗科菲耶夫也是一位非常优秀的钢琴家。他曾写过好几部钢琴协奏曲，其中充满了各种独特的乐思，但发展部分有些缺乏章法和规律性。

除了一些协奏曲外，普罗科菲耶夫还写有许多钢琴作品，如：《嘲笑》，《瞬间的幻想》，《老祖母的故事》；还有《第五交响曲》（曾由柯塞维茨基指挥在波士顿演出），《向斯大林致敬》等作品。

此外，还应提到风格十分古怪的音乐家劳利埃（1892）和布朗热的极有天赋的学生马克维契。后者曾写有一首十分优美的钢琴组曲和一部芭蕾舞剧《伊卡洛斯的起飞》（希腊神话），作品风格新颖大胆。

苏维埃俄国产生了一批年轻的作曲家，关于他们的情况，我们所知甚少。但我们至少可以指出，在革命以后，国家出版了大量的民歌集。在这批新的作曲家中，应该提到的有：格里爱尔

（1875），其作品受到土耳其歌曲的影响；阿拉克基夫，其作品从格鲁吉亚民歌中得到启发。1919年，他曾在第比里斯演出了一部根据该地区的传奇创作的歌剧《罗斯他弗里传奇》；巴里耶夫，他仿照阿拉克基夫的先例写了一部“格鲁吉亚”歌剧《阿勃萨隆和爱泰里》。

亚美尼亚只有民间音乐。柯米塔神父曾用了毕生精力采集民间音乐和民歌，并给它们配上和声。

苏维埃俄国现有一位被她认为是真正天才的音乐家，这就是苏维埃乐派的首领——肖斯塔科维奇。这位音乐家生于1906年，曾在列宁格勒音乐学院向尼古拉耶夫学钢琴，向斯坦堡和格拉祖诺夫学作曲。1923年，他获得了钢琴一等奖，1925年又获得作曲一等奖。他的第一部交响曲写于1924年。在创作了这一部作品之后，他熟悉了当时欧洲所有的著名作曲家的作品。正是在这些作品的影响下，他写了一首钢琴奏鸣曲，几部芭蕾舞曲，一部歌剧和两部交响曲。这些作品使他受到了严厉的批评。真理报还发表了一篇文章，题为《是混乱，而不是音乐》。肖斯塔科维奇从此抛弃了一切影响。于是，他又写了《第四交响曲》（1935），《第五交响曲》（1938），以及室内乐和钢琴音乐等作品。战争爆发了，在列宁格勒被围困期间，他一直留在此地。1941年秋天，他写了《第七交响曲》，即《列宁格勒交响曲》（最近曾在巴黎演出）；《第八交响曲》（1943），即《斯大林格勒交响曲》；《第九交响曲》（1945），即《胜利交响曲》。巴黎的音乐评论家在听了这三部交响曲后，一致认为肖斯塔科维奇是一位“名副其实的音乐家”，一位真正的交响乐家。

肖斯塔科维奇的作品灵活柔和，自然流畅，配器精巧而丰满。著名的批评家罗兰·麦尼埃最近在一篇评论肖斯塔科维奇的《第九交响曲》的文章中这样说：“我们在这里抓住了肖斯塔科

维奇的主要特点：他的音乐使人愉快也好，还是使人不愉快也好，在它没有结束之前，始终紧紧地抓住你，迫使你跟着它走，不允许你的注意力有任何分散。”

1944年夏天，肖斯塔科维奇写了《第二弦乐四重奏》和一部钢琴、小提琴、大提琴三重奏。

关于当代俄罗斯的其他作曲家，我们不甚了解。米亚科夫斯基可能已完成了一部新的交响曲。此外，还有夏波林的一部宏大的神剧《为俄罗斯土地而战》。但自战争爆发以来，关于莫索洛夫（《炼钢》的作者）和安菲特阿特洛夫的情况，我们一无所知。

总而言之，俄国始终是一个多产的音乐之邦。

西　班　牙

西班牙音乐革新运动最早的倡导者是彼德雷尔（1841—1922）和阿尔贝尼斯（1860—1909）。彼德雷尔是一位卓越的音乐学家，写有好几部歌剧：《卡西摩度》（1875），《铁茶杯》（1881），《克里奥派特拉》（1881），《玛士柏》（1881），一部庞大的四部曲《比利牛斯山》（1891），以及几部交响诗。阿尔贝尼斯用本国的一些民歌作为动机的素材，创作了一些精美的幻想曲。这些天才的作品表现出整个的民族精神，其中的一集钢琴作品《伊贝利亚》尤为著名。格拉纳多斯（1868—1916）的艺术和阿尔贝尼斯的风格十分相近，但韵味似乎略逊一筹。

在受到这些光辉的前辈们影响的作曲家中，主要应介绍朵里纳（1881）和法雅（1876—1946）。后者写有一部抒情歌剧《短暂的一生》（1914），一部芭蕾舞曲《三角帽》（1920），一部交响组曲《西班牙花园之夜》，一部十分有趣的小型戏剧作品《祭台的屏壁》和一些十分动人的歌曲——所有这些作品都显示了具有高度价值的独特的风格。

总之，年轻的西班牙乐派包括依斯普拉、沙拉扎、吉尔哈特、卡他朗（曾在维也纳深造，现居伦敦，写有一部歌剧《亚里埃》和许多歌曲）和蒙博（写有一些生动、优美、短小的钢琴作品）。

宁-古美尔是著名钢琴家约根·宁的儿子，原籍西班牙，现居美国。他曾在巴黎师承杜卡。他的主要作品有：一首钢琴奏鸣曲，一些管弦乐协奏曲，一首钢琴和弦乐的五重奏。

葡萄牙的音乐复兴运动还刚刚开始形成，其作曲家有达·西尔伐、勃朗科和柯尔霍。后者是第一部葡萄牙歌剧（1926）《阵营的棕榈树》的作者。

意　大　利

现代意大利并非只产生了一些真实主义派的音乐家，我们也有必要指出一些真挚的艺术家为使意大利重新回到曾经为她赢得过光荣的古老传统而做出的无私的努力。但是，在介绍这些音乐家之前，我们也得承认，真实主义派（前面我对他们的批评是偏严了一些）确实具有旋律与和声方面的天赋，只是没有用上正路。但这并不等于说他们没有天赋，况且他们的才华也确在某些场合产生过非常好的效果。现在，让我们介绍一些反对真实主义之极端作法的艺术家。第一位是贝罗西（1872）。他不久前曾担任过威尼斯圣马克教堂的乐长，后又任西克斯丁教堂的指导。他力图恢复帕莱斯特里纳和卡里西米那富有诗意的、神秘的灵感中的某些东西。遗憾的是，他那风格相当混杂的作品中充满了拙劣而贫乏之笔。此外还有皮才蒂（又称巴尔马）、卡塞拉、里季度、卡斯库、马里比罗、阿尔法诺和德台斯古。这些作曲家都自愿地转向在意大利已被忽视良久的室内乐和交响乐。他们明显地受到了法兰西乐派的影响，特别是德彪西的影响。为了形成自己的风格，必须先学习别人的范例，若是没有模仿在先，也就不可能有

任何创造。这个年轻的乐派后来从早期对法国艺术的依附中解脱了出来。而当时，这一乐派已经表现出独立性和创造性。其中，马里比罗和皮才蒂的风格最有特色。皮才蒂经常显示出自己是一个高雅的旋律家：他作品中的一些主题具有非常明朗清晰的轮廓，流露出一种动人心弦的诗意。马里比罗则在音色的处理上具有卓越的技巧。他是一位非常敏感的印象派，风格时而细致轻巧，时而抑郁而富于幻想。

皮才蒂写有许多作品，其中包括：《海船》，这是根据安农齐奥的脚本所谱写的戏剧音乐（1906）；声乐与钢琴作品《牧人》（1908）；根据安农齐奥的作品所写的三幕歌剧《费德拉》（1909—1912）和戏剧音乐《比萨内拉》（1913）；以及宗教音乐和室内乐等作品。

马里比罗于1922年在巴黎歌剧院演出了他的《七首歌曲》。在他十分丰富的作品中，至少应当提到他的《寂静和死亡交响曲》（1908）和《三首古德尼亚喜剧》（1920—1922）。

此外，作曲家莱斯庇基（1879—1936）近年来又取得了新的成就。他的两部交响诗《罗马的喷泉》（1916）和《罗马之舟》（1924）在各国的音乐会上深受欢迎。

卡赛拉也是一位必须提到的作曲家。他于1883年生在突尼斯市，曾就读于巴黎音乐学院，并在法国生活了很长时间。1916年以后，他回到了祖国，组织了民族音乐协会。该组织汇聚了所有被称为“先锋”的意大利青年音乐家，卡赛拉任主席，并领导了民族音乐运动。他先后在法国和意大利写了许多技巧娴熟的作品。他对各种创作手法能运用自如。他的作品非常丰富，其中主要有：《第一交响曲》和《第二交响曲》（1905和1910），《意大利》（1900），《战争的一页》（1917）。

我们不应忘记里埃底，他对通俗的主题和罗亚尼的艺术风格

表现出明显的兴趣。

在马里比罗、皮才蒂、卡赛拉这一代人之后，意大利音乐最终汇入到当代音乐的总的潮流之中。意大利的作曲家汲取了世界各国所取得的经验，并以自己的研究成果和作品丰富了这一宝库。下面介绍现代意大利乐派中一些最有代表性的人物。

在按照传统手法创作出第一批作品之后，盖第尼（1892年生于康尼）吸取了当时最新的经验，写了一些令人费解的、非常现代化的作品（《建筑物》、《阿尔巴特罗音乐会》）和戏剧音乐《亚历山大的新娘》)。早亡的萨尔维努契（1907年生于罗马，1937年逝世）遗下一些非常卓越的合唱体裁的作品（管弦乐和合唱《阿尔契斯特》和一部《意大利交响曲》）。达拉比科拉（1904）是一位作曲家、钢琴家和音乐评论家。他在室内乐、交响乐和圣咏曲等方面表现出自己的个性，如：三架钢琴演奏的《赞美歌》，声乐和五种乐器相结合的《套曲》，合唱曲集《年轻的米盖朗琪》，《晚间的飞行》，《囚徒之歌》和戏剧音乐《马尔西亚》。达拉比科拉深受中欧美学观念的影响，喜欢采用所谓十二音的作曲法。彼得拉西（1904年生于罗马）以下列作品引起人们的重视：管弦乐《组曲》，《第九赞美诗》，一首《圣母颂》，《死神合唱曲》以及芭蕾舞曲《奥朗多》。我们在彼得拉西的作品中可以找到在总的倾向上与卡赛拉、兴德米特、斯特拉文斯基的风格相类似的东西。柯尔台斯（1899年生于热那亚）是卡赛拉和耶达尔热的学生，最初以钢琴家和音乐理论家的身份而驰名乐坛，后来在室内乐、交响乐和戏剧作品方面表现出第一流的独特的风格。就作品的曲体和和声来说，柯尔台斯属于法兰西乐派，我们可看出他受到了米约的影响，虽然严格地说不是直接的影响。下面是他的一些主要的作品：歌唱与钢琴曲《阿波里内尔之诗》、《贝特拉克的十四行诗》、《音乐瞬间》，古钢琴

和管弦乐曲《前奏曲和赋格》，管弦乐《夜曲》。他的神剧《大卫》（1941）是一首激烈而紧凑的复调乐曲，表情异常丰富、有力。柯尔台斯还写有一部声乐与器乐的《赞美诗》和一部根据爱希勒的作品谱写的三幕音乐戏剧《普罗米修斯》。尼尔生（1908年生于波伦亚）的初期作品——管弦乐《音乐会曲》和四架钢琴与男声合唱的《赞美诗》——带有朴素的新古典主义的痕迹。后来，他对十二音体系的各种手法发生了兴趣，用这些手法创作了《弦乐曲》和音乐戏剧《难以摆脱的烦恼》。他认为自己在这些作品中找到了真正的表现手法。莫尔塔里（1902年生于曼都）是波亚和皮才蒂的学生，曾写过许多抒情歌曲和钢琴抒情作品，具有简朴动人的灵感。他的舞台音乐和交响乐作品也是如此，例如：《赛契和斯佩莱契》、《狂想曲》等。卡伐才尼（1909年生于贝尔加姆）是乐队指挥和作曲家，曾经从师洛伦泽尼和皮才蒂。他的音乐简洁流畅，作品有：《朗巴德工人之歌》，合唱和管弦乐《圣亚历山大的神剧》和芭蕾舞曲《愤怒的罗朗在圣多明哥》。

此外还须提到的名字有罗卡（1895年生于都灵），写有交响乐、室内乐和歌剧（《第波克》）等作品；弗莱蒂（1900），罗塔（1911），富加（1906），拉勃罗卡（1896）和德斯德里（1892）。

英国

英国的音乐活动曾经盛极一时，但在普赛尔去世后，似乎大为消沉。目前，英国拥有一大批作曲家。1909年成立的音乐联合会汇集了国内许多音乐名家，其中有埃尔加、戴留斯（卒于1934）、格兰格尔、史各特、呼尔勃鲁克、贝尔、勃里奇、奥斯汀、威廉姆斯、巴克斯、贝尔纳斯、戈生斯和波里斯等。现在还

健在的老一辈人中，应该特别介绍一下沃汉·威廉姆斯（1872）、阿诺尔德·巴克斯爵士（1883）和阿瑟·波里斯（1891）。威廉姆斯曾写过五部交响曲，最后一部写于1943年；巴克斯曾写过七部交响曲；波里斯曾写过许多室内乐作品，以及一些芭蕾舞曲、交响乐作品和一部钢琴协奏曲（1939）。但只是随着瓦尔顿（1902）的出现，英国音乐才进入了一个新的阶段。除了含有讽刺和幽默的情趣的作品，如《外观》、《朴资茅斯军港》（序曲）和《斯卡比诺》之外，瓦尔顿还写过一些浪漫主义风格的作品，如：提琴和管弦乐协奏曲，小提琴和管弦乐协奏曲。但只是在他的交响曲中，瓦尔顿在配器上显示出极为娴熟的技巧。他的交响乐是现代英国音乐中最优秀的作品之一。

在瓦尔顿之后，应该提到罗勃拉（1901）。他写过四部交响乐和一首钢琴和管弦乐的《交响协奏曲》，后一部作品是在战时写成的。然而英国最负盛名、誉满国内外的作曲家当推布里顿（1913）。布里顿早年成材，此后，他的声誉就迅速传播开来。他的初期作品显示出异常流畅娴熟的技巧。1934年，他的一首由双簧管和弦乐三重奏演奏的《幻想四重奏》在佛罗伦萨音乐节上受到热烈的欢迎。在他最近的作品中，应该提到的有：根据沃塞·林博德的歌词谱写的《启示》和一首包括男中音、法国号与弦乐队的《小夜曲》，特别是他的歌剧《彼得·格里姆斯》1945年在伦敦首次演出时得到了极大的成功。它将在欧洲好几个国家的首都演出。

在大战期间，布里顿写了一部《安魂交响曲》。最近，他刚完成《第二弦乐四重奏》的创作。

在布里顿的同时代人中，著名的音乐家还有劳松（1905），他写有《钢琴协奏曲》、《交响练习曲》和《音乐小品》等作品。这些作品表现出一位追求精美、细致风格的音乐家的气质。此外

还有底贝特（1905），他是伦敦莫尔莱学院的音乐主任（该院是专为工人和音乐家的子弟设立的学校）。

底贝特写过一些很重要的作品：一部神剧，一首优美的《钢琴奏鸣曲》，两首弦乐四重奏，一部弦乐《协奏曲》（最近在巴黎演出）。这些作品都具有颇为严谨的对位风格。

此外，我们还要提到勃尔克莱（1903）。他是布朗热的学生，写有一些较有价值的作品，其中包括一部交响曲；兰布特（1905），卓越的乐队指挥和老资格的音乐评论家，写有《里奥·格兰德》和好几部芭蕾舞曲。莫伦（1894）写有一部《交响曲》（1944），《小提琴协奏曲》（1942），《大提琴协奏曲》（1945），他极力从本国的民歌和大自然中汲取灵感。

美　　国

美国的音乐可以说直到最近几年还是微不足道的，但现在正开始具有某种不可忽视的艺术价值。

美国的音乐也有相当久远的历史。从十八世纪末叶起，黑人奴隶带着他们的非洲民歌，欧洲一些水手带着作曲家创作的歌曲，来到密西西比河两岸广阔的土地上。在新奥尔良州，出现了一种兼有西班牙、法兰西和黑人因素的克里奥尔语①音乐。这一重要的事实从此深深地影响了美国的整个音乐生活。

十九世纪末叶最著名的美国作曲家之一麦克道威尔（1861—1908）在创作中运用了一些印第安人的主题。印第安民间音乐也对以后产生了影响，但所起的作用不如黑人音乐大。

黑人音乐的因素主要对散拍音乐（ragtime）和爵士音乐的形成做出了贡献。

---

① 克里奥尔(Créole)，一种混血的白种人后裔，讲一种法语、西班牙语、葡萄牙语和本地语的混合语言。

“爵士”（jass）一词来自法语“jaser”（喧噪，如鸟语喋喋不休），意指在几个人声之间，或在几样乐器之间所进行的对话。一个游客说：“在非洲，彼此相距约一二公里的黑人乡村有时奏出同一曲子，互相交替应答”，有时长达两个小时。人们可以理解，那些被运到美洲的黑人们后来得以采用路德教派的圣咏合唱曲（一种心灵的交谈形式）来倾诉自己的痛苦和希望时会感到多么欣悦。新教圣咏曲的旋律是整个美国黑人道德精神形成的基础，它们的潜在影响贯穿了整个爵士音乐。在歌唱他们的宗教灵歌时，黑人们惯于使用即兴的对位手法，在此，每个声部都可发挥自己最大限度的自由和最丰富的想象力。

另一方面，早在美国南部各州黑人获得解放之前，在美洲的大庄园中，人们就让黑人奴隶为跳舞伴奏。由于黑人对任何曲调一听就会，并且能很容易地提供对题，所以他们单凭记忆就能演奏。

这两种艺术——舞蹈的伴奏和宗教灵歌——相结合，从而构成了爵士音乐。

爵士音乐的特征是：一种飘忽不定的旋律、和声、甚至节奏配上一种单调、顽强的伴奏，具体表现为滑音、颤音，非常复杂的对位法和几乎无法记录的切分节奏。爵士音乐本身需要熟练的演奏技巧，在这一点上它与欧洲的协奏曲相近。但前者是一种洋溢着非洲式激情的协奏曲，这种激情的流露至今被维护纯正风格的西方音乐所排斥。爵士音乐是一种节拍机式的音乐，其节奏象生活的节奏一样从容不迫，在如同动脉血的一成不变的冲击的衬托下，展现出最自由、最富于变化和最有表现力的旋律。这种音乐曾吸引了许多著名的现代作曲家，此处只列举几个人的名字，如：德彪西、斯特拉文斯基、米约。

一些人认为爵士音乐体现了美国精神的本质，而另一些人则

认为与此相反，爵士音乐代表着向野蛮的倒退，认为美国音乐应当从中摆脱出来。

不管怎么说，一个包括接受爵士音乐影响的或反对爵士音乐影响的作曲家的新的乐派已经在美国形成。他们怀着这样的愿望，即创立一种真正具有自己特色的、不再附属于欧洲音乐的美洲音乐。这批音乐家为数众多，我们不可能一一列举，这里只提几个人的名字：格伦保，1883年生于俄国，现居勃洛克林（纽约州）。他是布松尼的学生。他的音乐有着现代派的倾向，结构严谨，音调悦耳，深受爵士音乐的影响。他的主要作品有：钢琴和小提琴的《爵士小曲》，弦乐四重奏《四桩轻率的言行》，高声部和八件乐器表演的《丹尼尔爵士乐队》，高声部和八件乐器的黑人讲道《创世纪》，管弦乐组曲《爵士音乐》。格什文（1898—1937）是著名的《蓝色狂想曲》的作者。

在许多入美国籍的音乐家中，必须提及的有勃洛克和瓦莱士。

汤普生自1939年起一直担任费城柯尔蒂斯音乐学校的校长。他的作品，特别是他的《第二交响曲》，《阿美利加》和合唱曲《和平的王国》，经常上演，深受观众欢迎。

辟斯顿1894年生于洛克兰（梅因州），早年学习描图和绘画，后在哈佛大学学习音乐。他曾赴国外深造，回国后回到哈佛任教。他写有一首《组曲》，一首《前奏曲与赋格》，一部《交响曲》，一部管弦乐《协奏曲》，一部钢琴与室内管弦乐《协奏曲》，二部弦乐四重奏，和人们经常演奏的三首长笛、单簧管和大管的小品。

汤姆生1896年生于堪萨斯城，曾长时期居住在巴黎。他的作品目录很长，主要有：一部交响曲或称《一首美国赞美歌曲》，一部三幕歌剧《四圣人》，一首钢琴与小提琴的奏鸣曲，小提琴独奏曲《六幅肖像》，一首长号、英国管、小号、中音号和单簧

管的《教堂奏鸣曲》，许多歌曲和无伴奏合唱。他的芭蕾舞剧《客满的车站》去年在巴黎电台演出时受到听众与音乐评论家们的热烈欢迎。汤姆生同时也是《纽约先驱论坛报》的音乐评论员。

哈里斯1898年生于俄克拉何马州，主要居住在加利福尼亚。1918年从军参战。1921年在加利福尼亚大学期间，他开始作曲。他当时写了一首弦乐四重奏的组曲。1926年到1929年间，他生活在巴黎，从师布朗热。他写有一首弦乐四重奏加钢琴、单簧管的《六重奏》，一首女声和两架钢琴的组曲，一首钢琴《奏鸣曲》，一部四个乐章的《交响曲》，一首弦乐《四重奏》等。他的音乐具有古典风格，常常从加利福尼亚的大自然中汲取灵感。

柯普兰1900年生于勃洛克林（纽约州），父母亲是俄国犹太人。1917年，他曾从戈特马克学习和声与作曲。四年后，他来到巴黎，进入枫丹白露的美国音乐学院，从布朗热学习音乐，1924年重返美国。他的音乐受到爵士音乐的影响，结构紧凑，具有强有力的节奏。

H·舒曼1910年生于纽约，曾经从霍比尔、珀辛、哈里斯学习音乐。他写有两部交响曲。《第二交响曲》在1939年由波士顿交响乐团演出，柯塞维茨基任指挥。他还写有二首弦乐四重奏，一首由七件乐器与合唱队演出的《舞蹈诗》。

在南美洲，正在形成一种伊比里①—美洲艺术，其倡导者是李加图·罗嘉斯。除他之外，在墨西哥有作曲家卡里洛，在哥伦比亚有丹第的学生乌里布，在秘鲁有耶达尔热的学生李埃斯特拉，在巴西有维拉·罗勃斯。后者是其中最有特色的一位，他那众多的作品，特别是著名的《肖罗》②音乐，使他闻名欧洲。在阿根廷，我们要提出布宜诺斯艾里斯艺术中心的重要性和作曲家

① 一种古西欧民族的名称，其后裔散居西班牙、法兰西、意大利北部等地

② 原指巴西街头艺人的一种器乐演奏或歌唱表演形式。

埃·威廉斯。在南美洲①，西班牙和法国的影响居统治地位，同时，作曲家也表现出引用印第安民间音乐的明显倾向。

B. 法 国 音 乐

1. 德彪西的同时代人

尽管俄国音乐丰富多彩，尽管奥地利或匈牙利音乐很有前途，但就作品的价值、数量和品类来说，法兰西乐派今天在全世界各音乐国家中仍然名列前茅。

在法国歌剧剧目中，除了十分流行的《曼侬》、《卡门》和《露易丝》外，还有许多杰出的作品，如：丹第的《费法尔》(1897)，《异乡人》(1903)，《圣克利斯朵夫的传奇》(1920)；德彪西的《佩利亚斯》(1902)；杜卡的《阿里安纳和蓝胡子》(1907)；福莱的《贝奈洛泼》(1913)；马尼亚尔的《贝莱尼丝和盖尔哥》。

除了这些蜚声乐坛的作曲家，我们也不应忘记《故乡》的作者罗巴兹，《赛摩》的作者巴契雷(1864—1944)，《莎乐美》(1908年在里昂上演，1910年在巴黎上演)的作者马里奥德(1875)，《麻疯女》的作者拉扎里(卒于1944)，《饶舌者之心》的作者塞弗拉克，《奇迹》的作者于厄，以及埃马纽埃尔(1862—1938)。

拉威尔的《西班牙时刻》和拉博的《马洛》(1914)是两部风雅的音乐喜剧。

另一方面，在交响乐和室内乐方面，除了前面提到过的作曲

---

① 作曲家雷那尔多·汉出生于委内瑞拉，但是他的整个音乐事业却在法国，他的作品显示出一种法国风格，无论是他的手法、风格、甚至灵感，都丝毫没有美洲特色。——原注

家外，还有古典派作曲家耶达尔热；弗兰克主义者或丹第主义者萨伐尔、萨马佐伊、维柯斯基和格拉；福莱派洛杰·杜卡斯；德彪西派奥贝尔、卡普莱和勒·弗莱姆；此外还有柯什兰。

但是，在当今的法国音乐中，应该引起重视的是一个新的运动：它使法国音乐不可抗拒地转向新的风格、新的手法和新的精神，从而脱离了原来丹第、福莱和德彪西所开辟的道路。

下面是属于这一运动的几位最重要的作曲家：

皮埃尔内（1863—1937），一位身材矮小、精力充沛、愉快风趣的艺术家。他生于梅兹，曾在巴黎音乐学院从师拉维尼克、马蒙泰尔、弗兰克和马斯内，得到过各种嘉奖，最后获得了罗马大奖。他是一位颇有魅力的音乐家。他熟习各种创作技巧，既擅长写庞大的作品，例如《公元一千年》（1897）、《儿童十字军》（1902）、《孩子们在贝斯莱姆》（1907）、《圣·弗朗索瓦·达西斯》，也擅长写轻巧的、有时颇具情趣的声乐作品。皮埃尔内共写过十多部歌剧。他的代表作可能要推被巴黎歌剧院列入保留剧目的芭蕾舞剧《西达里斯和羊足怪物》。

* * * * * * *

罗赛（1869—1937）在巴黎斯塔尼斯拉中学读书时准备投考海军学校。1887年，十八岁的罗赛进入波尔达海军学校。几年之后，海军少尉罗赛曾乘坐炮舰斯梯克斯号到交趾支那旅行。1894年，二十五岁的罗赛辞去原职以便全心致力于音乐事业。

罗赛最初向罗贝的教师们请教，后来又向管风琴家纪古学艺。最后，自1898年起，他进入圣咏学院从师丹第，直到1907年为止。罗赛在各方面都完全不象他的老师。他没有浪漫派的气质，他从丹第那里学到了对曲体的刻意追求，宏大的音响建筑，坚实平衡的结构。他的独到之处是用这种具有严格逻辑性的音乐表达印象派的想象和情感，于是，在他那非常敏锐的、变幻莫测

的感觉和异常丰富的想象力与用来表现它们的十分严格的结构之间形成了奇异的对比。作为一个卓越的山水画家，罗赛经常欣赏大自然的景色，使自己陶醉在诗意的、近乎梦幻般的遐想之中。可以说在某些方面，他表现出德彪西式的风格。但是，他那有时稍嫌生硬的力量，他那辛辣的笔调和对结构的严格要求又使他明显地区别于德彪西。就他的才能的某一方面来说，就他在对位法、主题的发展和音乐的结构等方面所表现出的兴趣来说，罗赛以自己特有的方式为传统曲式的复兴做出了贡献。传统曲式的恢复是青年乐派的特征。

罗赛的主要作品传播得范围很小，其中有：长笛、双簧管、单簧管、大管、法国号和钢琴的《套曲》(1906)，管弦乐《森林之诗》(1906)，钢琴和提琴《第一奏鸣曲》(1907—1908)，声乐与钢琴《二首中国诗》(1907)，《钢琴组曲》(1910)，独唱、合唱、管弦乐《回忆》(1910—1911)，钢琴《小奏鸣曲》(1912)，芭蕾舞哑剧《蜘蛛的宴会》(1912)，他的最著名的作品之一——两幕芭蕾舞歌剧《巴德马法底》(1914—1918，根据拉罗瓦的一首诗创作)，歌唱和钢琴《二首歌曲》(1919，夏洛泼词，包括《萨拉班》和《酒神》)，《一个春天的节日》(1920)，《降B调交响曲》(1919—1921)，独幕抒情剧《里拉琴的诞生》(1922—1924)，长笛和钢琴《吹笛者》(1924)，钢琴和小提琴《第二奏鸣曲》(1924)，吉他曲《赛戈维亚》(1925)，长笛、竖琴、小提琴、中提琴和大提琴《小夜曲》(1925)，男高音、独唱、合唱和管弦乐《赞美诗第八十首》(1928)，《g小调第三交响曲》(1929—1930)，二幕芭蕾舞剧《酒神和阿利安纳》(1930，根据爱尔芒原著)，三幕诙谐歌剧《卡洛琳姑妈的遗嘱》(1932—1933，根据尼诺原著)，歌唱与钢琴《二首歌曲》(夏洛泼词，包括《危难中的心灵》和《归来的时刻》，1933—1934)，《A大调第四

交响曲》(1934)，一部包括合唱的独幕芭蕾舞剧(1935)，管弦乐《佛拉芒狂想曲》(1936)，小提琴、中提琴和大提琴《三重奏》(1937)。

• • • • • • •

希米德(1870)是一个坦白、直爽、毫无虚伪的人，也是一位这样的艺术家。他生于洛兰的勃拉蒙，1900年获罗马大奖，遂前往意大利。但他对罗马并未感到多大兴趣，经常离开罗马而远出旅行。他游历了整个意大利，并游历了科西嘉、西班牙、摩洛哥、阿尔及利亚、莱茵河畔、希腊、科孚岛、君士坦丁堡、亚洲的土耳其等地。他熟悉维也纳、布拉格、德累斯顿、柏林、丹麦、瑞典、波兰和喀尔巴阡山。他热爱生活，对现实非常感兴趣。世界上只知道音乐而不知道其他的音乐家太多了。以上是关于他生活方面的一些情况。他的艺术最初十分细致、精确。他是一个无可指责的工匠。不仅如此，他还有一种宏大的灵感。他的作品，特别是其中的三部，建立起他普遍的声誉，使他跻身法国第一流作曲家的行列。这三部作品是：《赞美诗第四十六首》、《五重奏》和《莎乐美的悲剧》。他的《赞美诗第四十六首》具有无比的力量和史诗般的宏伟气魄。《五重奏》则给我们另一种印象。当然人们仍会赞赏它所表现出的力量和气魄，但它毕竟属于室内乐作品。希米德用巨大的规模来发展动机，这些动机时而激动人心，时而温柔可爱。第三部杰作——《莎乐美的悲剧》又一次运用了动人心魄的史诗主题，又一次表现出力量、色彩和光辉，同时还有一种恐怖的气氛，正如巴尔莱所说：其中有血、有肉、有死亡。除此之外，还有很多作品值得介绍，我们只举几首最佳的作品。他的第四首佳作——《安托尼和克里奥派特拉》是又一首史诗般的杰出作品。至此，我们还只是提到了他的几部规模宏大的作品。他还写有一些规模较小的、风格比较柔和的作品，这些作品

都非常悦耳。希米德之所以唤起人们最动人的幻想，是由于他具有一种驾驭史诗风格的才能。继德彪西的《佩里亚斯》之后，希米德以其坦率、刚强、有时则是粗犷的音乐语言使听众为之惊讶。新的时代即将到来。象希米德一样，一些较为年轻的音乐家将追求力量和光彩，而不够重视细致精微的技巧。

让我们择录希米德的部分作品的名称来结束这一简短的介绍：十首钢琴前奏曲《黄昏》(1890—1896)，抒情剧《赛米拉米》(1900)，钢琴四手联弹《七首小曲》(1899)，钢琴曲第一集《内心的音乐》(1890—1900)，小提琴、大提琴和钢琴《五首小曲》(1898—1913)，钢琴四手联弹《外来的音乐》(1895—1902)，大提琴和钢琴或用管弦乐演奏的《悲歌》(1899—1903)，钢琴四手联弹《游记》(1903—1913)，钢琴四手联弹八首舞曲《德国的影象》(1905)，钢琴曲第二集《内心的音乐》(1898—1904)，钢琴或管弦乐的《普柏齐》(1907)，女高音独唱、合唱、风琴和管弦乐的《赞美诗第四十七首》(1904)，四个声部和管弦乐或钢琴四手联弹的《四声部歌曲》(1903—1905)，三首《无伴奏合唱》(1897—1913)，供学习现代音乐用的钢琴四手联弹音阶前面五个音上的高声部练习(1907—1908)，钢琴四手联弹《幽默曲》(1911)，管弦乐《露天音乐》(1897—1904)，管弦乐交响练习曲《魔宫》(1900—1904)，两幕七景哑剧《莎乐美的悲剧》(1907—1910)，钢琴与弦乐四重奏结合的《五重奏》(1901—1908)，根据安徒生的原著谱写的钢琴四手联弹《小埃尔夫闭目一周记》(1912)，三首歌曲《凯洛勃夏》(夏洛泼等词，1920—1924)，小提琴和钢琴《自由奏鸣曲》(1918—1919)，根据莎士比亚原著谱写的六首交响乐插曲《安托万和克里奥派特拉》(1919—1920)，钢琴和管弦乐《海市蜃楼》(1920—1921)，管弦乐《阿比萨克之舞》(1925)，根据福楼拜原著所写的六首交响乐插曲《莎朗波》

(1925)，芭蕾舞曲《奥里阿纳》或《举世无双》(1937)，长笛、单簧管和古钢琴的《奏鸣曲》，《洛可可组曲》等作品。自1940年到1946年间、希米德又写了：《钢琴短曲八首》，钢琴、小提琴、中提琴和大提琴的四声部小合奏《树》、《巧合》，钢琴、双簧管、单簧管的《在簧管的塔上》，三首管弦乐伴奏的歌曲，三首钢琴和歌唱的隆萨尔之诗，弦乐组曲《雅尼亚那》，一首萨克管《四重奏》，六首混声合唱或《无伴奏四重唱》，管弦乐《机车试航》，还有一首弦乐《三重奏》，后者是法国最精彩的室内乐作品之一。

* * * * * * *

塞弗拉克(1873—1921)和罗赛一样，曾在巴黎圣咏学院学习音乐。但他完全不属于弗兰克派，也不曾创作过宏大结构的作品。他的一些精美的钢琴组曲，如《大地之歌》、《在朗格多克》、《在塞尔达涅》，都很富有个性、魅力和柔情。他特别偏爱光线和色彩的效果，作品散发着沁人心脾的泥土的芳香。塞弗拉克是一位明朗热情的音乐家和很有天赋的南欧歌唱家。他的音乐简朴，着重旋律性；虽然其中也充满着甜美的和声，但没有任何“纯和声主义”的痕迹。他的作品没有那种朦胧的效果，而几乎总是给人非常明朗的感觉，这为将来的创造和革新作了准备。巴黎喜歌剧院曾上演了塞弗拉克的《饶舌者之心》。

埃马纽埃尔是著名的音乐学家和作曲家，也是作家、思想家、评论家。他学识渊博，富于创造精神。埃马纽埃尔1862年生于沃勃河的巴尔，曾在本城读书，获得了文学和理工的业士学位。中学时，他已深为音乐所吸引：参加校圣咏队，演奏管风琴，弹钢琴，显示出了音乐天禀。在家庭的支持下，他来到巴黎，进音乐学院深造，成为杜波瓦、德里勃、纪罗和杜古特莱的学生。由于他热爱古老的民间调式，并和德里勃在这一问题上发生了争论，所以他

的考试分数很低，被拒绝参加罗马大奖的竞赛。因此，他不时地从事一些文学、历史和评论工作。后来，他在巴黎大学获学士学位，并写了关于希腊舞蹈术和希腊舞蹈家之训练的博士论文（1895）。这些论文引起了人们的强烈反应。1898年，他被聘为法兰西学院的音乐史教授。教授的工资被取消以后，埃马纽埃尔重又回到音乐的岗位，接替卢梭任圣克洛底特教堂的乐长。1907年，他离开圣克洛底特教堂，应杜古特莱之邀请，继任他在音乐学院的音乐史教授的职位，直至1936年退休为止。埃马纽埃尔出版了一些具有重要价值的著作，包括一部不朽巨著《音乐语言史》(1911)。还应当提到的一本小册子《论德彪西的佩利亚斯和梅丽桑德》。作者提供的一些从未发表过的资料和对作品的异常深刻透彻的分析使这本书引起了极大的重视。他的这些论著使人忘却了他是一个作曲家，因此也妨碍了他作为作曲家的声望。事实上，埃马纽埃尔写了许多音乐作品，其中有：二首四重奏，多首奏鸣曲，一首三重奏，两部交响曲，两部精彩的歌剧《普罗米修斯》和《萨拉米岛》。《普罗米修斯》的第一幕直到1919年才在拉穆勒音乐会上上演，而《萨拉米岛》则到1929年才在巴黎歌剧院上演。人们这时才知道埃马纽埃尔也是一位伟大的作曲家。这是大家意想不到的事。但这位最谦虚的艺术家却并不善于利用自己的成功。尽管内行们愈来愈接近他，尽管他的朋友们极力宣扬他的作品和风格，然而要使广大的群众都了解它们，还得进行许多的工作。在经受了疾病的痛苦折磨之后，埃马纽埃尔于1938年与世长辞。

* * * * * * *

拉威尔在这一代法国音乐家中是最受欢迎的一位。无论在法国或美国，普通老百姓都哼着他的《波莱罗》中的主题。象福莱和德彪西一样，他是一个为音乐行家们赞赏的艺术家，是一位受到全世界瞩目的音乐大师。他取得这样的地位还为时不久。最

初，他曾被认为仅是德彪西的信徒而已。他象德彪西一样，喜欢用自由地连在一起的七度音、九度音和十一度音，象他一样追求细腻的音响和朦胧的效果。但是，在这些表面的相似之处的后面，人们逐渐发现了他们之间的深刻的差异。《四重奏》、《三重奏》、《达芙尼和克洛埃》和《自然的故事》的作者并不是一个耽于幻想的神秘的人物。他对事物有明确的看法。《小奏鸣曲》或《库泊兰的坟墓》等作品，是直接在十八世纪大师们的风格的启发下产生的。由于拉威尔的出现，理想、秩序和一切古典派所珍视的品质，再度取得了它们似乎已经失去了的重要性，并使我们脱离了印象主义。

拉威尔于1875年3月7日出生在下比利牛斯省距离圣-让-特-洛兹城不远的西布尔，其母是巴斯克人。他父亲的家族原籍雷曼湖畔的维尔斯瓦。小拉威尔出生后不到几星期就被双亲带到巴黎，从此全家定居此地。六岁的时候，拉威尔开始练习钢琴，十二岁时已从勒奈学习和声，并开始作曲。1889年，他被音乐学院安底奥姆的钢琴预备班录取。后来，他又随贝里奥学习了四年。但他经常想到的却不是钢琴，而是作曲。于是，他又从贝萨学习和声，从耶达尔热学习对位法和赋格曲，从福莱学习作曲法。在从师这三位老师期间，拉威尔处处听从老师的教导，严格遵循规章程式。不过，这并不妨碍他在课后和教师监督之外进行自由的尝试和大胆的冒险。即使在这种情况下，他也总是引用各种规则，至少是通过迂回的方式这样做。

1901年，拉威尔获得罗马大奖的第二名。在1902年和1903年的比赛中，他没有取得任何名次。他向评委会呈交了一些夸张的学院式的、几乎是滑稽模仿式的清唱剧，评委们认为这是对他们的嘲弄。他们说："拉威尔先生可以把我们当作因袭守旧的人物，但不应把我们当作蠢货"。1904年，拉威尔没有参加竞赛。1905

年，他虽出席到场，但被拒绝参加比赛。舆论因此而大哗。所有的报纸都为之抗议。他们不明白，为什么《天方夜谭》、《水中嬉戏》和《弦乐四重奏》的作者竟被拒绝参加比赛？因为那时他已经写了这三部无可非议的杰作。他的受挫反而使他在法国音乐界中已经取得的地位变得更为突出。

拉威尔的音乐总是以稳固坚实见长，尽管它是那样的精致和轻巧。他的作品具有古典主义音乐的端庄和高雅。我们切勿忘记他是多么热爱圣-桑。他处理和发展乐思的方式接近圣-桑，例如他的钢琴、小提琴和大提琴的《三重奏》。此外一提到圣-桑的名字就很自然地使我们远离了德彪西。可能两者之间的距离被估计得太大了，以致拉威尔的这种精确的风格使得某些人认为他缺少敏感性。拉威尔本人似乎也对自己的精确性有一点沾沾自喜。我们不要相信他的话，也不要去听信某些批评家的说法。苏亚莱曾说："在拉威尔所有的作品中，作曲家决心让自己隐蔽起来，不吐露任何真情。他宁可装做什么也没有感觉到，也不想吐露真情"。必要的时候，他会装出另一种情感以掩饰他自己的真情。因而"他是一个伪善的人"。

"拉威尔的伪善是个美妙的创造，并取得了成就。"然而，这种说法是不对的。音乐总是最不加掩饰地泄露作曲者本人的感受。一切矫饰都无济于事，因为音乐不会说谎。还有人毫无意义地重复说道(当然这样说也并非完全错了)："拉威尔的音乐常常给人们造成这样的印象：它好象是一部精确的机器，一只不差毫秒的表，一个直径为百分之一毫米的齿轮……，拉威尔是精美的瑞士钟表"……。尽管如此，这种音乐毕竟是出自人手，反映了一个人的思想感情。人们可以根据音乐作品来描绘其作者的面貌。这一件精美的机械决不是天上掉下来的。人们也无法使我们相信它是巧妙地组织起来的纯理性的产物。这样的音乐，不会使我们

“感动”，也不会使我们“喜欢”。

现在，让我们听一下拉威尔本人怎样谈他的艺术吧。我们记得他曾经谈过自己的真实想法。有一天，他曾承认自己被涓涓流水般的《依贝里亚》和动人心弦的《夜晚的芬芳》感动得为之泪下……。这说明他不是一个没有感情的人。请再读一下下面的话：“有许多规则可以帮助人们建设起一座建筑物，但没有任何规则能使种种的转调连结起来，唯一的办法，就是通过灵感。”更有甚者：“天才的原则，即艺术创造的原则，只有通过本能或者感性才能形成。”最后，他还说：“在艺术方面，技艺这个词，就其绝对的意义来说，是不存在的。对于一个作品的各个方面的谐调，其安排处理的得体，灵感的作用几乎是不可估量的，而发展的意志只能是徒劳的。”事实正是如此。拉威尔的这些毋庸置辩的言论如实地为我们揭示了他的心灵深处。

无论如何，拉威尔发生了变化，可能是受到他本人的崇拜者的影响，他最后为自己树立的形象同他当初所设想的很不一样。他把那些过去曾归功于敏感性的东西从此又归之于理性。然而，我们随处可见到，正是敏感性“创造”了他那完美的音乐，并使之充满活力。拉威尔的音乐过于完美了，就连莫扎特本人的作品也并不总是如此完美。

拉威尔作品之完美表现出无比动人的优雅，这是远非经院派笔下那种冷冰冰的精确可比的。即使他的音乐除了自身的完美之外别无长处，这种优雅也会令我们为之感动。

拉威尔的主要作品有：两架钢琴四手联弹曲《耳闻的景色》、《哈巴涅拉》(1895)，《钟之间》(1896)，以上作品未发表；歌唱与钢琴《两首讽刺诗》(1898，马洛原作)，管弦乐神话剧序曲《天方夜谭》(1898，未发表)，钢琴曲《献给一位死去的公主的孔雀舞》(1899)，《水中嬉戏》(1901)，《F调弦乐四重奏》(1902

—1903)，管弦乐与声乐《天方夜谭》(1903)(a.亚洲；b.魔笛；c.冷漠的人)；钢琴《小奏鸣曲》(1905)，钢琴曲《镜子》(1905)，钢琴与声乐《大自然的故事》(1906)，声乐与钢琴《五首希腊民歌》(1907)，管弦乐《西班牙狂想曲》(1907)，独幕音乐喜剧《西班牙时刻》(1907，弗朗-努安原作)，五首四手联弹儿童钢琴曲《鹅妈妈》(1908)，根据阿洛瓦修·贝特朗的三首诗谱写的钢琴曲《加斯巴之夜》(1908)，钢琴曲《高雅和伤感的圆舞曲》(1911)，根据米歇尔·福基纳的舞蹈编配的三部交响曲《达芙尼和克洛埃》(1909—1912)，由声乐、钢琴、四重奏、两支长笛和两个单簧管演奏的《三首诗》(1913，马拉美原作)，钢琴、大提琴和小提琴《A调三重奏》(1914)，《歌曲三首》(拉威尔词，1915)，钢琴组曲《库泊兰之墓》(1917)，管弦乐舞蹈诗《圆舞曲》(1919—1920)，小提琴和大提琴《奏鸣曲》(1920—1922)，歌唱与钢琴《龙沙的心灵》(龙沙词，1924)，幻想抒情歌剧《儿童与魔术》(柯莱特原作，1920—1925)，歌唱、长笛、大提琴和钢琴的《马达加斯加歌曲》(巴尼尔作词，1925—1926)，小提琴和钢琴《奏鸣曲》(1923—1927)，管弦乐曲《波莱罗》(1928)，左手钢琴与乐队《协奏曲》(1921)，钢琴与乐队《协奏曲》(1931)，歌唱与钢琴《唐吉诃德在杜尔契内》(p.莫朗词，1932)。经过五年的沉默之后，拉威尔终于在1937年与法国音乐永别了。

2.《六 人 团》

就在1914年战争进行的过程中，一个新的法国乐派开始形成。它与浪漫主义派和印象主义派完全背道而驰。该乐派尤其推崇埃立克·萨蒂的作品，同时或多或少受到了勋伯格、特别是斯特拉文斯基的影响。他们主张现实主义和古典主义精神，力求简朴，以至不加修饰，也丝毫不忌讳生硬。“为了真实，就必须生

硬。”他们运用对位法甚于和声，力求作品线条清晰。他们十分大胆地把音堆积起来，必要时不惜放弃一切旧时的调性规则。他们从各种生活的现象，有时甚至是微不足道的小事中汲取灵感。他们讴歌快乐和欢笑，但也丝毫不回避哀怨的悲观主义者忧郁的沉思。

以上只是该集团的理论家科克托所定出的一些非常抽象的总的概念，至于这个被称为“六人团”的各个艺术家对这些概念的理解和实行的方式却大有差异。

路易·杜莱1888年5月27日生于巴黎。他是六人团的首领。1910年至1914年间，他在圣热尔韦歌唱队的指挥、圣咏学院的教授雷昂的指导下学习和声、对位法和赋格曲。他的作品很多，其中包括：根据雷尼埃和奥莱昂的诗所谱写的两首无伴奏合唱，根据泰戈尔的诗所谱写的六首歌曲——作品1号《祭献诗》，歌唱和钢琴《纪德的三首诗》，两首《钢琴四手联弹》，三首歌曲《颂歌》，《第一弦乐四重奏》，七首歌曲《在克里索埃的图景》——最后五部作品是在勋伯格的影响下写的无调性作品，构成了“第一种风格”；歌曲《泰奥克利特的短诗》，歌曲《贝特隆纳的三首诗》，根据阿波利内尔的诗所作的《斗兽勇士》，《第二弦乐四重奏》，根据马拉美的诗所作的《六首牧歌》，根据科克托的词谱写的《海底的春天》（由歌唱和十件管弦乐器演奏）——以上作品受到萨蒂的影响，朴实无华，对位轻巧，构成了他的“第二种风格”；两首《钢琴练习曲》，歌唱和钢琴《牢房之诗》（阿波利内尔原作），歌唱和器乐《雷米的三首诗》，根据梅里美的原作所写的独幕抒情剧《时机》、《三首声乐四重唱》、《第三弦乐四重奏》，声乐和钢琴《六首诗》（根据玛丽亚·里尔克的诗《果园》），《六首歌曲》（根据莫莱阿的《诗节》），一首钢琴伴奏的四重奏《恬睡的祈祷》（根据丰伯尔的一首诗），为木偶戏《入侵者》作的

舞台音乐（根据梅特琳克的原作）——以上这些作品形成了他的“第三种风格”，即一种与简单得近乎贫乏的风格相反、采用更加复杂的对位法和浪漫主义手法的风格。

《泰奥克里特的短诗》和《贝特隆纳的诗》被认为是杜莱的最为成功的作品。原诗极大地激发了他的灵感。这对于他是一种启示。杜莱看来是一位感觉细腻的人，热爱简朴、文雅、单纯的线条。他能深刻细致地刻画出诗文中最微妙的地方。他的作品没有阴暗的外形，而是轮廓清晰，色彩明朗。他那首根据阿波利内尔的《牢房之诗》所写的曲子具有浪漫派的风格，这说明杜莱具有写作其他性质作品的可能性。

* * * * * * *

奥涅格1892年3月10日生于勒阿弗尔，祖籍瑞士。他最初从马丁学习和声学，后来在苏黎世音乐学院学习了两年。1912年，他进入巴黎音乐学院耶达尔热的班上深造，同时还听维多尔和丹第的课。

奥涅格最初曾根据阿波利内尔、科克托和福尔的诗谱写过好几集歌曲；接着写了管弦乐《尼迦蒙之歌》，《阿格拉凡纳和赛里赛特》前奏曲，《十首舞曲》，为《人世间赌博的故事》一剧谱写了《二首幕间曲和一首终曲》，一首《弦乐四重奏》，一首两把小提琴演奏的《小奏鸣曲》，两个长笛、单簧管和钢琴的《狂想曲》，以及多首钢琴和管风琴曲。

奥涅格最著名的作品是：管弦乐和神剧作品《大卫王》（这是一部非常成功的作品），《胜利的奥拉斯》，《太平洋231号》，《朱迪斯》和《安底贡》。

后来，奥涅格又写了：《安菲翁》（与瓦莱里合作），一部《大提琴协奏曲》，一部《交响曲》，《世界的呐喊》和一部非常成功的小歌剧《波索尔王》。

虽然奥涅格的作品是多方面的，但我们可以说他是“六人团”中最出色的交响乐作曲家。他自己也曾指出：“我有一个可能是过分的倾向，就是力求复调音乐的复杂性。我最大的楷模是J·S·巴赫，我并不象某些反对印象派的音乐家们那样力求返回简明的和声。”

虽然奥涅格的外貌显得欢乐愉快，但他在自己的作品中却显得严肃、充满忧虑和苦闷，有时表现出一种神秘的沉思（可从他的声乐与弦乐四重奏《纽约的复活节》中见到这一与众不同之处）。他的音乐语言严峻、激烈，给人以强烈的印象。

宏大是奥涅格最突出的优点。他的这一品质弥补了他的某些不足，如果他有不足的话。很少有人能有如此宏伟的气魄。而奥涅格不仅具有这一品质，而且高度发扬了这一品质。他的构思和他的作品都体现了这一点。他的《大卫王》中的最短小的乐段有时只有几行，但其广度和深度却使人产生一种错觉，以为会有深长的发展。奥涅格具有音乐大师们的魄力。

他最近写的作品有：以巴赫的风格创作的钢琴作品《前奏曲，咏叹调和小赋格曲》（1932）；小提琴和大提琴的《小奏鸣曲》（1932）；献给富尔特温格勒和柏林交响乐团的《交响乐章第三号》（1933）；根据瓦莱里的情节剧谱写的《赛米拉》（为鲁宾斯坦夫人而作，1934年5月11日在巴黎歌剧院首演）；为日内瓦电台十周年纪念所写的管弦乐《全景电台》（1935）；神剧《圣女贞德在烈火中》（1935）；管弦乐《夜曲》（1936）；《第二弦乐四重奏》（1936）；《第三弦乐四重奏》（1937）；与吉特利和里发尔合作的芭蕾舞剧《白鸟飞去》（1937）；独唱与管弦乐《一千零一夜》（根据马特里的原著，为1937年巴黎博览会而作）；与伊贝尔合作的五幕歌剧《小鹰》（1937）；与里发尔合作的芭蕾舞剧《雅歌》（1938年2月2日首演于巴黎歌剧院）；与

伊贝尔合作的小歌剧《小红雀》（1938年2月12日首演于巴黎滑稽剧院）；根据克洛台的神剧而写的由独唱、合唱、管弦乐和管风琴表演的《死神之舞》（1938）；为苏黎世瑞士国家博览会而写的传奇剧《尼古拉·德·弗里》（根据罗杰蒙原作谱写）；《弦乐队和小号的交响曲》（1942）；三首克洛台的诗（1942）；三首赞美诗（1943）。

* * * * * * *

米约与奥涅格同年（比他小六个月），1892年9月4日生于普罗旺斯。他的家庭热爱音乐，所以他自幼就熟识古典音乐。他曾学习小提琴，每星期到他的老师家里去一二次，在那里参加弦乐四重奏。他最初在一个军乐队队长那里学习的和声课给他留下十分模糊的印象，他什么也没有听懂。他在家乡读到中学毕业，直到获得了预科毕业文凭之后，才到巴黎去。自十五岁后，他经常作曲。在音乐学院，他连续获得了小提琴优等奖第一名，对位法优等奖第一名，赋格优等奖第二名和勒博尔奖金（为奖励他的一首两个小提琴和一架钢琴的奏鸣曲）。自1917年到1919年，他担任法国驻巴西大使克洛台的随员。1919年，他自里约热内卢回国之后，便和杜莱、奥涅格、普朗克、奥里克和泰绮芙埃联合起来。于是古莱在《喜歌剧》上发表了一篇关于“俄国五人团”和“法国六人团”的引起轰动的文章。

米约随即创作了大量作品。他最喜欢表达各种最激越热烈的情绪，但他也能描写最温柔的情意。伟大的史诗主题始终吸引着他。在这类作品中，根据克洛台的译本所谱写的三部连环悲剧《阿迦孟侬》、《科埃福尔》、《优梅尼特》①显示出了非凡的魄力。而《第四弦乐四重奏》，《第一交响曲》，优雅动人的钢琴

①古希腊著名诗人、希腊悲剧之父爱希勒的著名作品。

曲《怀念巴西》，长笛和钢琴的《小奏鸣曲》，牧歌风格的《春天》等作品则充满柔情。

米约的歌曲作品集，特别是拉蒂作词的《四首诗》，克洛台作词的《四首诗》和《犹太人之诗》，证明了他的天赋是多方面的。根据纪德的诗《狭隘之门》的部分篇章创作的组歌《阿里萨》是一部杰作。他的戏剧作品有：《迷途的羔羊》，《可怜的水手》，《马克沁米里思》，《奥尔斐之不幸》，《克利斯朵夫·哥仑布》，《卡本特拉》，《普罗旺斯组曲》等。

在他的初期作品中，作者几乎连续不断地使用多调性，即在同一个总体的不同部分同时使用多种调性，这一点使大部分听众为之反感，但后来他逐渐放弃了这一方法。

米约现居美国。当德国人入侵法国时，他就离开了祖国。不久以前，他把自己近几年创作的作品的手稿寄到了巴黎，其中重要的作品有：三首《弦乐四重奏》(第十、第十一和第十二)；两首管弦乐组曲《春天的游戏》和《法国组曲》；一部单簧管和管弦乐的《协奏曲》；管乐五重奏的组曲《雷奈王的壁炉》；两架钢琴演奏的《马底尼克人的舞会》；一些管风琴曲（在米约的作品中，管风琴曲屈指可数）；一些歌唱和管风琴的拉丁文祈祷曲；一首由一架钢琴和两把中提琴演奏的《奏鸣曲》，还有一些歌曲。

在法国广播电台于1945年播放的米约作品音乐会上，人们第一次听到了他自美国寄来的好几部作品，特别是献给福莱的《第十二号四重奏》。

是否因为米约一向钦佩福莱，他的《第十二号四重奏》才充满温柔的感情？米约确是一位伟大的音乐家。

• • • • • • •

奥里克生于1899年2月15日。1913年，他曾在柯萨特的对位

法课上作旁听生。次年5月，当他十五岁时，民族协会首次演出了他的作品。这位柯萨特的对位法与和声学课上的特殊学生，同时又就读于圣咏学院丹第的作曲班。但他完全不是他老师们的忠实信徒。他蔑视法规，拒绝一切束缚，随心所欲地进行创作。

他的作品有：管弦乐《万花筒焰火》，根据夏里波的词谱写的声乐曲《三首幕间插曲》，根据科里托原著谱写的《八首诗》，根据赖迪盖原著谱写的《字母》。《奈尔法之诗》显示出作者对于旋律化风格的刻意追求（在十九世纪时，古诺已经把这一风格推向光辉的高峰）。根据庞维尔的诗谱写的《随想曲》采取了同样的手法。根据茵兹夫人的诗谱写的《五首小歌曲》是为孩子们写的。此外，奥里克还写了一部喜歌剧《伪装之下》（根据拉洛瓦的脚本而作），芭蕾舞剧《讨厌的人》、《水手》、《牧歌》，《阿西纳的奇观》，以及室内乐和舞台音乐等。

奥里克的音乐表现出巴黎人的风趣，蒙马尔特人的活泼，同时又表现出一般意义上的风趣和嘲讽的风格。但他的音乐也包含着深刻的情感，这种情感只是难得有所暴露。

* * * * * * *

普朗克生于1899年。1917年12月，当他十八岁的时候，他在巴托里夫人所主持的少年音乐会中演出了一个由长笛、单簧管、弦乐四重奏、钢琴和歌唱一同表演的奇特的《黑人狂想曲》，立刻引起了人们对这年轻天才的注意。他从师柯什兰，很快创作出大量的作品。他的作品有：四手联弹的《钢琴奏鸣曲》（1918），一首由两个单簧管演奏的《奏鸣曲》（1928），钢琴曲《不朽的乐章》（1918），由声乐、弦乐四重奏、长笛、单簧管和大管演奏的《古罗马斗兽者》（1919），根据科克托的诗谱写的《从军》（由两个男声、一个小提琴、法国号、长号、大军鼓和三角铁演奏），《钢琴组曲》（1919—1920），由一些管乐器演奏的

《奏鸣曲》（1922），芭蕾舞剧《母鹿》（1923），钢琴组曲《那波里》（1924），《龙河之诗》（1924），《快乐的歌曲》（1926），钢琴、双簧管和大管的《三重奏》（1926），女高音歌曲《被歌唱的曲调》（1927），钢琴曲《没有怀过胎的母羊》（1927），古拨弦钢琴和管弦乐《田野音乐会》（1929），钢琴和十八件乐器演奏的《晨曲》（1928—1929），《拉朗纳的三首诗》（1932），《阿波里奈尔的四首诗》（1932）；1932—1939年间的作品有：钢琴曲——《法国组曲》、《那泽尔之夜》、《十二首即兴曲》、《八首夜曲》，无伴奏合唱《七首歌曲》，根据埃里亚的诗所谱写的组歌《如此日夜》，根据维尔莫兰的原文谱写的组歌《可笑的婚约》，根据阿波里奈尔的诗谱写的组歌《平常之事》，三十来首歌曲，根据雅谷的作品所写的清唱剧《蒙面舞会》（由男中音和室内管弦乐演出），由两架钢琴和管弦乐演出的《d小调协奏曲》，管风琴和弦乐队演奏的《g小调协奏曲》，忏悔时用的混声无伴奏合唱《经文歌》，女声和管风琴《黑人童贞女连祷歌》；混声合唱与管弦乐演出的清唱剧《旱灾》。

在使自己初期作品的优雅温柔的风格不断变化的同时，普朗克创作出一些愈来愈精深和庄重的作品。最初他忠实于以库泊兰、拉摩、夏布里埃、拉威尔为代表的纯粹的法国传统，但他现在则感到自己被舒伯特、韦柏式的浪漫主义所吸引。人们可在他最近的一些歌曲作品中感到这种影响。但他丝毫未失去自己的基本特性：他始终是同时代作曲家中最有生气的、最真诚的一位。

在黑暗的纳粹占领时期，普朗克在他的作品中表现了人民坚定的信念。

根据拉封丹的寓言创作的独幕芭蕾舞剧《典型的动物》，曾演出于巴黎歌剧院。在这个纯粹法国风格的、极为动人的作品中，普朗克集中了自己的精华之笔，使他的艺术臻于完美。对一个伟

大世纪的这一回忆，既是一种信德的行为，也是时代更新的见证。

在法国光复以后，那些继续收听英国广播公司的人有一天早晨曾听到过一个复调音乐的清唱剧，乐曲十分柔和、纯正，这无疑是普朗克的一首杰作。这就是据据埃里亚的诗所写的无伴奏合唱清唱剧《人类的形象》。它的风格非常质朴；但那象原诗一样如泣如诉的乐句动人心弦，引人入胜；音调逐步升高，最后爆发出最强音：自由！

两首根据阿拉贡的诗《爱情的故事和节日》谱写的歌曲写于1943年秋天，首次演出于同年12月8日。第一首歌曲的歌词："我穿过蓬德塞，一切都自这里开始"，在听众中激起了强烈而难忘的感情。

· · · · · · ·

《六人团》还包括泰绮芙媛（1892）。她自幼热爱音乐，立志为此献身。她克服了父亲固执的成见，终于如愿进入了音乐学院，成绩优异，连续获得了视唱一等奖、和声一等奖、对位一等奖和伴奏一等奖。后来，她师承我们最大胆的青年音乐家米约。除了芭蕾舞剧《鸟商》、一首《摇篮曲》、一首小提琴和钢琴《奏鸣曲》和一部竖琴和管弦乐《协奏曲》之外，她特别写了许多她所擅长的乐器——钢琴作品，主要有：钢琴与管弦乐的《叙事曲》，钢琴与管弦乐的《小协奏曲》，钢琴二重奏《户外游戏》以及一些钢琴小品。此外，她还写有一首卓越的《弦乐四重奏》，一首精美的《前奏曲》和一部喜歌剧《明智的疯子》。所有这些作品都十分精致，充满魅力和细腻的感情，但作者在创作时，从不因表情的关系而割裂作品的线条。

3.当代的法国音乐家

《六人团》还远不能独占当代法国音乐舞台。从1918年到

1946年期间，还应当提及许多其他的作曲家，他们通过自己的创作活动，显示了法兰西乐派惊人的丰富多彩。我们不可能在此一一列举所有的作曲家。然而，我们尽量不把近年来的法国音乐介绍得过于简略。在本书最后所做的概述中，我们将把那些年长的和年轻的音乐家一起作一介绍，并有幸把所有生活在我们中间的音乐家介绍给读者。

阿兰1911年生于圣日尔曼·昂莱的一个音乐世家，十六岁时进入音乐学院，获得了和声与赋格一等奖。他很早就在父亲的指导下学习了管风琴。1934年，阿兰进入杜普莱的管风琴班，于1939年获得一等奖之后，他又从杜卡和杜加斯学习作曲。他主要创作钢琴和管风琴作品。在他为数众多的作品中，较为突出的有：晚祷教仪用的《后奏曲》和《变奏曲》（1932），两首《多里亚和弗里几亚圣咏曲》（1934），《空中花园》和两首《瓦维斯克塔舞曲》（1934），两架钢琴和巴松管的《间奏曲》（1935）。1937年，他以娴熟的技艺写了《变奏曲》（据据扬纳甘的一个主题）和《连祷曲》，然后又写了管风琴的《三首舞曲》，并根据原作者的注释加以配器。三部曲——《欢乐、哀伤、斗争》是他的音乐遗嘱。1940年6月20日，在索米尔附近的一次义勇军的突击任务中，他在击毙十六名德国人之后，受敌人顶背一枪而英勇牺牲。德国军官向他的尸体致以军礼。

亚尔里欧1903年生于巴黎。他陆续学习了钢琴、和声、对位、赋格和作曲。在音乐学院中，他曾师承玛格丽特·隆、柯萨德、杜加斯、加隆和杜卡。1932年，他获得了作曲一等奖。他的作品数量十分可观，此处只能提一下他的部分作品名称：钢琴与管弦乐的《协奏曲》（1932），《C调交响曲》（1940），四幕喜歌剧《罗塞弟弟》，《簧管乐器三重奏》，钢琴、长笛、单簧管、中提琴《四重奏》，一百来首歌曲，钢琴曲，舞台音乐等

等。所有这些作品都证明了他那难能可贵的天赋。在反抗德国占领的地下活动中，亚尔里欧曾根据埃吕亚的诗篇谱写了一部清唱剧：《七首战争中的爱情诗》。这部简朴、动人的作品完成于巴黎解放前的几星期。

奥培尔1877年生于巴拉梅，因创作了大批精致优美的作品而闻名于世。1924年，巴黎喜歌剧院曾演出了他的《蓝色的森林》。这一作品写于1904年，首演在美国举行，乐谱在法国获得了普遍赞赏。此外，巴黎歌剧院曾演出芭蕾舞剧《迷人的夜晚》，该作品原出自肖邦之手，但由奥培尔加以巧妙的配器。奥培尔的代表作可能要推《哈巴涅拉舞曲》。世界各国音乐会都把它印在自己的节目单上。这部具有高超技巧的作品以细腻、动人见长。

奥班1907年12月生于巴黎，是罗马大奖的获得者。除了清唱剧和合唱以外，他还写有歌曲，一些钢琴小品，一首《主题与变奏》，一首钢琴《奏鸣曲》，一些交响作品，其中包括一首优美的《浪漫交响曲》。最近，在蒙特卡洛举行的新芭蕾舞剧演出中，有一部奥班的作品：《克雷西达》，该作品出自他在罗马期间创作的一首交响诗，他把纯交响乐的中间部分改编为这一芭蕾舞剧。

奥班是法国广播电台的著名乐队指挥之一。

奥里克（见本书392页）。

巴歇莱（1864-1944）因1914年5月巴黎歌剧院演出他的作品《塞莫》而崭露头角。1923年，他的《钟声敲响的时候》在喜歌剧院上演，获得了更大的成功。十年后上演了他的《奥隆特河上的花园》。1919年，巴歇莱被任命为南锡音乐学院院长。自1929年起，他在美术研究院任职。他的那首最宏大、最动人的音乐会作品《胥里亚》是一部吠陀梵文传说，原诗作者是德·李尔，由男高音、独唱、独奏、合唱和管弦乐队演出。

巴兰娜有点儿象巴黎的一只小鸟。她于1910年2月13日生在巴黎一个音乐世家，父亲是巴黎歌剧院的大提琴手，母亲是一位歌唱家。巴兰娜在摇篮中就受到音乐的熏陶。在她很小的时候，她的姐姐就带领她去听和声课，人们当时已经发觉她能轻而易举地记住她所听到的东西。1929年，她获得了罗马大奖。她是一位小头小脑的、意志坚强的女人。她的举止略带男性，但她的内心世界却非常细致、敏感。

在巴兰娜的许多作品中，我们略举如下：据据海湟的诗谱写的交响诗《哈拉德·哈尔发加尔》，管风琴曲《两首前奏曲和赋格曲》，钢琴前奏曲《在梦幻之路上的夜晚》，根据泰戈尔的诗谱写的《四首歌曲》，两部交响曲，《钢琴变奏曲》，钢琴和管弦乐的《幻想协奏曲》，两首法国号和钢琴的小品，为1937年博览会而写的《殖民地的节日》，管乐五重奏《夫人的作品》。

在1939年至1944年间，巴兰娜停止了写作，投身于抵抗运动。1944年5月，她根据埃吕亚的诗谱写了一首混声合唱和管弦乐的简短乐章《布告》。

解放以后，她为电台写了一部具有殖民地气息的作品《红河》（1945）。她计划写一部关于巴黎起义的作品《第三交响曲》，一部芭蕾舞剧《自由的海洋》等。

巴兰娜的《第二交响乐》于1946年夏天在伦敦“当代音乐节”上演出，受到热烈欢迎。这是这次音乐节的“意外的收获”。

巴尔罗1900年4月23日生于波尔多。他在幼儿时期没有表现出任何特殊的音乐才能。人们只觉得他的听力还不错，但他从未有过学习钢琴的要求。在中学时代，曾有一位老师劝他献身于文学。但是，他忽然被音乐所吸引。十七岁的时候，他对母亲说：“我想学音乐。”他在波尔多找到了一位极好的老师——伏波古

恩。一天，巴尔罗抛弃了一切，前往巴黎，决心去寻找完全的、充分的自由。当时他二十六岁。他先后向两位卓越的老师——杜卡和奥培尔学习。1931年，在巴黎演出了他的一部交响曲。这一作品今天已经不能令他感到满意了。然后，他又写了两首群众合唱曲，一部《电影协奏曲》，《三首格拉马笃克歌曲》，《三首雷弗尔第之诗》，舞台音乐《别跟爱情开玩笑》和《驴子与小河》，喜歌剧《帕台兰师傅的闹剧》。他的音乐既简洁有力，又精致细腻。

巴尔罗最近几年来所写的一些作品最充分地体现了他的风格。继1936年写了一些管弦乐的前奏曲后，他又写了钢琴和管弦乐队的《协奏曲》（1939—1940），《对一个亡灵的祭礼》（1942年写于马赛）。后者是一首为纪念于1940年在前线牺牲的朋友莫利斯·约培尔而写的交响诗，乐曲庄严肃穆、深刻感人。他根据自己的脚本写了三幕大型芭蕾舞剧《主保瞻礼节①的魔鬼》，又根据这一作品写成供音乐会用的二组大型管弦乐：神剧《圣婴的奥秘》（包括合唱、独唱和管弦乐）和室内清唱剧《维隆的遗嘱》（包括无伴奏合唱、男高音和古钢琴）。《遗嘱》由男高音演唱，古钢琴伴奏，叙事曲则由合唱队表演。他还写有好几部其他的室内乐和歌曲等作品。

“青年法兰西”团产生于1936年，包括四位音乐家：鲍德里埃，若里韦，德．勒絮尔和梅西安。最初，他们以梅西安为中心联合起来，以完全独立的方式反对不论是经院派还是先锋派对技巧的滥用。他们主张用一种感性的或者人情的意志来反对那些形式主义的音乐。他们的主张与米约、奥涅格及不久前恢复自由的朋友们的主张相类似。“青年法兰西”团从这些音乐家那里获得

①荷兰、比利时和法国北部地区的乡村节日。

了可贵的鼓励。该团的宣言发表在它于1936年举办的第一次音乐会上。在1937年和1938年，该团成员还举行过一些其它的音乐会。战争期间，他们彼此分开了。现在他们又重新相聚在一起，通过他们的作品和文章共同探讨诸如“面向音乐的人类和面向人类的音乐”这样一些问题。

鲍德里埃1906年生于巴黎，在学习了哲学和法律之后，他在二十二岁时才决定转向音乐，先从师于乔治·洛德，之后就自学。对大海的迷恋和对驾着帆船出海航行所表现出的浓厚兴趣说明他是一个克尔特人。他的音乐充满了这种情调。是他在1936年建立了“青年法兰西”团。他的早期作品——三首交响诗——《塞纳海峡的急流》,《城中的音乐家》和《海上飞鸟》——描写了他的亲身经历，是用客观手法再现的生动的回忆。接着，他根据爱德加·波的诗写了一首小管弦乐队的组曲《伊丽奥诺拉》，还写了一些歌曲和室内乐作品。在此之后，他开始创作纯音乐作品，其中包括一首《弦乐四重奏》（写于军中，完成于停战以后）。他最后的重要作品是一部交响曲（其中一部分写于占领期间，脱稿于解放之后），这一作品促使作者更加坚定地采用富于感性和人情的风格。在根据让·卡索（抵抗时期的让·拿瓦）的卓越诗篇谱成三首歌曲之后，鲍德里埃目前正在写作一部歌剧和各种室内管弦乐作品。

作为《音乐杂志》的主任，贝尔纳有时间也有办法使自己既成为一位杰出的管理人员，同时又是一位有深刻见解的评论员和一位有才能的作曲家。

贝尔纳1900年生于日内瓦，父母亲是法国人。他早年在日内瓦学习音乐，同时在大学学习文学和历史。1926年他定居巴黎。他写的作品很多，其中包括一些钢琴作品，一部《G大调钢琴、管弦乐协奏曲》，一些小提琴和中提琴的奏鸣曲，一首小提琴、中

提琴和钢琴的《三重奏》，一首《弦乐三重奏》，一首《弦乐四重奏》，一首《萨克管四重奏》，一些由管弦乐队演奏的交响乐的草稿，一首根据一部悲剧写的管弦乐《前奏曲》，一首根据瓦莱里的诗谱写的优美的交响诗《海员墓地前奏曲》，一首包括合唱、四重奏和大型管弦乐队的《赞美诗第一百五十首》，还有数量众多的歌曲。贝尔纳的音乐结构严谨，有古典主义倾向，特别着重于曲体。他的作品有时很有诗意，例如他的某些线条十分纯净的歌曲。他的作品有时也表现出力量和气魄。

勃莱维尔（1861）是弗兰克的学生。他的作品风格高雅，有时也非常温柔动人。主要作品有：歌剧《战胜者的情欲》（1908），三首钢琴和小提琴奏鸣曲，钢琴《前奏曲和赋格曲》，一大批细致精美的歌曲。

比塞（1872）写有歌剧《达芙尼和克洛埃》、《四季流转》和《考林斯人的婚礼》。他的作品语言明朗，采用古典曲式，作者总是直截了当地揭示主题。

卡普莱 1879 年生于勒阿弗尔港。他幼年时进入本城的音乐学校，九岁获得小提琴一等奖。后来，他又从伍莱特学习钢琴、和声与对位法。1896 年，他进入巴黎音乐学院，在该院获得和声一等奖，赋格和对位的一级奖状，伴奏一等奖。1901 年，法兰西研究院颁发给他罗马大奖。卡普莱呆在罗马梅迪契校园的时间并不多。他具有完全独立的个性。回到巴黎之后，他那卓越的指挥天才日益为人们所赏识，不久他受到国外的重金聘请。他有充分的条件使自己成为一个著名的作曲家。卡普莱笃信宗教，写有一些杰出的宗教音乐，如：根据法文原词写的祈祷歌（《圣母颂》、《星期日的祷告》、《信经》），三声部的《弥撒曲》（1919），《啊，救世主》，《虔诚的耶稣》。特别值得指出的是他最后的一部作品《耶稣的明镜》，这是根据亨

利·盖翁的优美诗篇谱写的宗教音乐，由女中音演唱，女声合唱队、弦乐队和两架竖琴伴奏。这一作品的表现手段十分有限，但卡普莱却使之取得了空前丰富多彩的效果。这是法国音乐中独一无二的作品。在他的世俗作品中，必须提到的有：两首和声优美、感情明彻的艺术歌曲——《小船上的离别》和《森林》；一部奇特的大提琴协奏曲《主显节》；两首竖琴嬉游曲——《法兰西风格》和《西班牙风格》等作品。卡普莱在1914年的战争中英勇作战，在战场上遭到了毒气的袭击，肺部受到损伤。1925年3月，卡普莱死于胸膜炎。法国从而失去了一位可贵的音乐家。

康德洛波是一位“地方主义者”。他创作的奥弗涅歌曲具有强烈的色彩和独特的风格。1929年4月，巴黎歌剧院演出了他的《农舍》，其主要片断集中表现了他的艺术特点。

让·嘉当，伟大的学者伊里·嘉当的儿子，1906年生于南锡，1932年卒于勃里涅，年仅26岁。他的才华中只有一部分得到了发挥。他在巴黎结束学业后，即进入巴黎音乐学院，在M·S·卢梭的班上学习和声，然后在杜卡的班上学作曲。杜卡立刻觉察到在这年轻人的气质上有着某种细致、深沉的东西。他对这个学生十分关怀，并对他的天赋和前途寄于厚望。嘉当艰苦地，然而却是可靠地找到了自己的道路。他的钢琴《小奏鸣曲》和钢琴与歌曲《赞美诗》（1925）就是证明。接着，他创作了《第一弦乐四重奏》，该作品结构优美，慢板乐章充满了生命力和真诚的感情。然后，他又创作了动人的清唱剧《天主经》（包括独唱、合唱和管弦乐），其旋律高雅而宽广。他的一首精美细致的《小奏鸣曲》（由长笛和单簧管演奏）在牛津当代音乐节上受到了热烈的欢迎。他最后的思想表现在他的《第二弦乐四重奏》中，这是他的一部精彩的、动人的杰作。

卡斯泰拉，一位属于弗兰克乐派的杰出音乐家，曾写有一些

十分精致的室内乐和歌曲。

夏耶生于1910年，父亲是小提琴家马塞尔·夏耶，母亲是钢琴家夏耶－莉希爱。他的老师中有布朗热、朗斯、台尔文柯、比塞、皮卢、罗克塞特。他还曾向斯密捷埃学习音乐学，向居斯塔夫·柯恩学习中世纪文学。夏耶是文学学士，毕业于巴黎大学音乐学高级班。1937年以后，他任国立音乐和朗诵学院秘书长。他还是圣母院童声唱经班主任。作为一个作曲家，夏耶充分利用了他那渊博的知识，使之为他那毋庸置疑的创造才能服务。到目前为止，他已经写了许多作品，除了各种歌曲和器乐小品外，还有根据埃希勒的悲剧谱写的《波斯人》（1936），根据索福克勒斯的悲剧谱写的《安底贡》（1939），根据莫里哀的喜剧谱写的舞台音乐《医生的爱情》（1941），管弦乐《小诙谐曲》（1940），中提琴和钢琴《奏鸣曲》（1941），《弦乐四重奏》，《圣安东尼之诱惑》，《太阳感恩歌》（女次中音和管弦乐），一部《交响曲》（1943—1944），弦乐四重奏《三首沉思曲》，几首舞台音乐。

夏邦底埃（1860），亲自看到《露易丝》在全世界日益受到欢迎，以平静的心情享受着自己全面胜利的喜悦。

德拉热，拉威尔的学生，是一位气质高雅的艺术家。他对自己要求十分严格。他写得很少，但他的作品都经过精心推敲。他创作的由歌唱和小管弦乐队演奏的《四首印度诗》可被列入那些最著名的作品之中。此外，他写有《维龙的叙事诗》、《十月的玫瑰》和《云雀》。

德朗努瓦1898年7月9日生于弗尔泰-阿莱。他的身体非常健壮。他最初想成为一个建筑师，然后又想做一个画家。1917年，他开始了音乐创作，几乎是靠自学成材的。由于对自己的一些早期尝试缺乏自信，德朗努瓦曾去请教奥涅格，得到了他的鼓励。他

的处女作《苦难的梨树》于1927年2月21日在喜歌剧院上演，一鸣惊人，引起了热烈的争论。此后，他写了一首独幕表演唱《夫人的小丑》；接着又写了一首《E大调弦乐四重奏》（这一作品被认为是“自拉威尔的《四重奏》以来，这类作品中的最佳之作”），一部布局非常好的《交响曲》，以及在1935年于喜歌剧院演出的芭蕾舞剧《松鼠皮的拖鞋》——这是一首短小的杰作。此外，还应提到1937年博览会期间在香榭丽舍喜剧院上演的诙谐剧《非律宾女郎》。

在戏剧作品方面，德朗努瓦还写有《几内弗拉》。这是根据波卡斯的第十九篇小说谱写的三幕五景歌剧，1942年8月演出于喜歌剧院，深受欢迎。在德朗努瓦的作品中，乐曲、歌曲、叙事诗占据了很大比重。这些作品有着各种不同的倾向：野兽派风格、古代风格、纯粹主义风格、半民歌风格和民粹派风格。他根据诗人德斯诺的《前夜》用民粹派风格谱写了一本曲集。这一作品代表了他在旋律方面所作的最后的努力。该曲集于1943年开始创作，直到1945年6月，当诗人在国外流亡中死去后，才完成配器。

在《几内弗拉》之后，德朗努瓦同安德莱·布尔一起，为了复兴音乐戏剧进行了新的探索：这就是为《仲夏夜之梦》配乐。这部标题为《布克》的作品于1944年开始创作，于1946年脱稿，但至今尚未加以配器。最后，在莉发的建议下，德朗努瓦于1943年末开始写芭蕾舞巨著《幻想的婚礼》，目前已经完成并配器。他试图在这一作品中把他自《苦难的梨树》到《松鼠皮的拖鞋》所表现出的不同特点融合在一起。他在这一作品中明确地表现出对一种强烈的、富有生气的艺术的偏爱。

泰尔文柯于1913年同莉莉·布朗热共同获得了罗马大奖。此事在一段时期内给他造成了不利，因为人们对第一个得到这种最

高奖励的女性带有偏爱。但泰尔文柯很快就显出了自己的才能。他的作品——印度芭蕾舞剧《西瓦的祭献》第一次充分显示出他艺术的独特风格。他的音乐既富有新奇的探讨，又生动自然。表情非常细腻、间或也有风趣之笔的《露水的世界》表明他能写作形式简短而思想丰富的作品。另一方面，他的一首小提琴《奏鸣曲》则表明他在作品的结构方面有着高超的技巧和保持平衡的能力。泰尔文柯的主要作品还有：管弦乐《台风》，《波卡塞里》，《威尼斯舞会》，《舞蹈前奏曲》，《帕米尔》，《亚洲的电影》，《广播——小夜曲》；钢琴和小提琴作品《奏鸣曲》和一些精美的舞曲；声乐和钢琴作品《六首莫里斯·达西埃的诗》，《露水的世界》，《四首格莱芒·马罗之歌》，《城乡之歌》；钢琴曲《五首小品》，《波卡塞里》，《松脆饼》，《青春的时光》，钢琴四手联弹《过去故事的影象》；剧作作品《有胡子的女人》（根据多拉斯的安德莱的原作创作的二幕音乐喜剧），舞台音乐《欧迭普王》，《秋》（为1937年博览会节目而写），根据拜伦的《亚当的儿子》改编的三幕神秘剧《魔王》，《天主经》和《庄严的仪式》。泰尔文柯在1941年被任命为国立音乐学院院长。

苏珊娜·德马尔盖1899年生于巴黎。在以优异成绩结束了中学学业之后，她参加了巴黎市区小学歌唱教师的考试，获得伴奏一等奖、对位二等奖及和声与赋格的奖状。她很快就在青年派作曲家中取得了一席之地。她的十足古典主义的创作才能得到了人们的赞赏，但这一才能并不排斥她对讲究的配器手法和精致的和声的兴趣。苏珊娜·德马尔盖写有许多作品，主要作品如下：中提琴和钢琴《奏鸣曲》（1923），《钢琴小奏鸣曲》（1927），《弦乐四重奏》（1927），小提琴和管弦乐队的《抒情狂想曲》（1928，经常被人们演奏），两架钢琴演奏的《船歌》

（1933），根据作曲者本人记下来的科西嘉民歌主题所作的《变奏曲》、《间奏曲》和《塔兰泰拉舞曲》（1936，由长笛、小提琴、中提琴、大提琴和竖琴演奏），《无伴奏女声四重唱》（1938），还有许多歌曲作品。最近，她刚结束了她的第二首钢琴《小奏鸣曲》、并完成了芭蕾舞剧《苔塞在马赛》的配器。苏珊娜还是一位卓越的音乐评论家，自1945年7月以来一直是美国大型杂志《音乐季刊》的特约撰稿人，负责汇编和分析巴黎的音乐活动。

杜加斯(Roger Ducasse)生于波尔多，1902年曾获罗马大奖第二名，写有许多钢琴小品和室内乐作品，其中包括：一首钢琴与弦乐的《四重奏》和一首《弦乐四重奏》；管弦乐《庄严主题的欢乐变奏曲》，《芭蕾前奏曲》，《法兰西组曲》，《在玛格丽特的花园中》（管弦乐与合唱），《法兰西进行曲》；交响诗《奥尔斐》（1926年6月演出于巴黎歌剧院）。所有这些作品都具有一种十分高雅、严谨的风格。

最后，杜加斯于1931年在喜歌剧院上演了一部风趣的喜歌剧《康德格里尔》。雷蒙·爱斯柯里埃提供的脚本非常有趣。这部音乐充满了富有情趣的细节，写作技巧精湛，旋律动人、细腻，有些地方还带有鲜明的民间色彩，听起来非常悦耳，其中某些片断具有梦幻般的意境和温柔恬美的情调，另外一些片断则以最令人信服的方式表达了对自然的感受。

杜马（Louis Dumas 1877）是1906年罗马大奖第一名获得者。他的作品热情奔放、色彩鲜明，富有诗意。他写有：两首钢琴和小提琴《奏鸣曲》，一首大提琴和钢琴《奏鸣曲》，两首《弦乐四重奏》，一首《四重奏与钢琴》，一首《五重奏与钢琴》，一首《三重奏与钢琴》，《罗马交响曲》，《序曲》，根据夏尔·杜马的戏剧诗谱写的舞台音乐和《斯泰吕管弦乐组曲》，钢

琴和管弦乐的《幻想曲》，大提琴和管弦乐的《狂想曲》，两幕抒情剧《莫娜的幻觉》（演出于歌剧院），一些歌曲、合唱、器乐小品，一部包括独唱、合唱、管风琴和管弦乐的《弥撒曲》。

杜普莱，罗马大奖获得者，卓越的管风琴师，写有一些重要的管风琴曲和教堂音乐作品。他的管风琴与管弦乐《g小调交响曲》（1929）曾经受到很大的重视。

在杜普莱最后创作的作品中，应该提到的有三首前奏曲与赋格：《列队和里塔尼》，《受难交响曲》和《布列塔尼组曲》。杜普莱是巴黎圣绪尔比斯大教堂的大管风琴师和巴黎音乐学院管风琴教授。

路易·杜莱（见本书388页）

杜吕弗莱于1922年获管风琴一等奖。他的作品细致、动人，其中的一首长笛、中提琴和钢琴的《三重奏》值得注意。

杜蒂耶1916年生于昂热。他最初在杜瓦埃音乐学院学习，1933年入巴黎音乐学院深造，1938年获得罗马大奖第一名。大战迫使他中断了在意大利梅迪契别墅的学业。复员之后，杜蒂耶继续从事音乐活动，先后担任歌剧院和法国广播电台的歌唱负责人。解放以后，他任音乐图片办事处主任。他的主要作品有：室内管弦乐《音乐会组曲》，管弦曲《七重奏》，大管和钢琴《萨拉班舞和仪仗队》（1942），长笛和钢琴《小奏鸣曲》——这是一首非常自然、清新、具有细腻的印象派风格和魅力的作品，舞蹈诗歌《萨尔马茜》，大型管弦乐《幻想的舞蹈》，根据让·卡索的十四行诗谱写的管弦乐和歌唱《监狱》，舞台音乐片断——交响组曲《大风呼号的高地》（1945），根据莫里哀的原作谱写的舞台音乐《爱丽德公主》（1946），一定数量的电影音乐和广播舞台音乐。上述的某些交响乐作品曾在国内外的大型音乐会上多次演出。

杜蒂耶是当前法国最卓越的青年音乐家之一。

费尔劳1900年生于里昂附近。他很小的时候就受到他母亲——勒柯贝和马蒙泰的学生——在音乐方面的启蒙教育。费尔劳很早就想作曲。他在里昂理学院读书的时候，曾跟著名的管风琴家、里昂圣约翰首席主教教堂的爱德华·孔梅德学习和声。1920年到1922年，他在斯特拉斯堡服役。在此期间，他开始向朗特莱学习对位法。回到里昂以后，他结识了当时担任当地音乐学院院长的希米德。在这样一位老师的指导下，费尔劳有机会受到最好的教导。他成为希米德的信徒。1923年，他来到巴黎，热情地投入音乐创作。在热衷于和声之后，他就象同时代的其他人一样，想使和声为对位法服务。于是他写了一首小提琴和钢琴的《奏鸣曲》，用对位法写成三部分：一部分用大提琴演奏，另一部分用右手在钢琴上演奏，最后的一部分用左手在钢琴上演奏，这种对位法灵活而轻巧。费尔劳的作品非常丰富，下面是他的一些主要作品：钢琴作品：《在孟索公园》（1921），《典型》（1922—1924），《升C调小奏鸣曲》（1928），《桌子》（1931）——以上作品中有好几首后来被改写成管弦乐；声乐曲：根据P.-J.图莱的原作谱写的《诗五首》（1927），根据保罗·瓦莱里原作谱写的《诗三首》（1929），根据歌德原作谱写的《诗三首》（1932）；室内乐：《三首长笛独奏曲》（1921—1922），大提琴、钢琴《A调小奏鸣曲》（1932），双簧管、单簧管、大管的《E调三重奏》（1933）；管弦乐：一部规模庞大的作品《群众》（1922—1924），一部优美华丽的《A调交响曲》（1930），1934年，费尔劳开始写作一部《弦乐四重奏》；戏剧作品：这类作品很少，只有芭蕾舞《养猪人》（1924）和《青春》（1931），以及一部根据契诃夫的原作谱写的滑稽歌剧《外科医生》。

1936年8月17日，费尔劳在匈牙利的德波莱桑不幸惨死于车祸。

费弗里埃在戏剧作品方面取得了巨大的成就。他谱写的《瞎子国王》、《莫娜·万娜》、《吉斯孟达》和《卡尔莫西纳》引起了广大观众的兴趣。我们还知道他有一首钢琴和提琴的《奏鸣曲》受到各方面人士的喜爱。

弗朗赛在我们的青年音乐家中是一位佼佼者。他写有一部充满生命力、欢乐和幻想的钢琴《协奏曲》，还为第亚吉里夫芭蕾舞团、歌剧院和喜歌剧院写了一些芭蕾舞剧。他的这些作品精致细腻，十分风趣、动人。1939年至1942年，他写了《圣约翰的启示》（由四个独唱、合唱、两个管弦乐队表演），这一作品不仅包括一些柔和恬美的章节，还给人以宽广有力的印象。

加洛瓦－蒙特勃仑1918年8月15日生于越南西贡，八岁时就进入巴黎音乐学院学习。在1934年至1939年期间，他曾获得三个罗马大奖一等奖和一个二等奖。大战期间，他曾作为俘虏滞留德国一年。之后，他又继续学习音乐，并于1944年获得罗马大奖第一名。从此以后，他从事着作曲家和音乐会演奏家（他是一个卓越的小提琴家）的双重事业。他写了一些室内乐和交响乐作品。他的音乐简洁明净、流畅动人。

格罗夫莱）1879—1944）曾写有许多有分量的戏剧作品和音乐会作品，好几首交响诗，室内乐，钢琴曲和一百来首歌曲。这些作品精美明朗，清新悦耳。

雷那多·汉1874年生于委内瑞拉的加拉加斯，三岁时来到法国，曾在音乐学院师承拉维尼亚克和马斯内。在他很小的时候，曾因创作《灰色的歌曲》而名噪一时。他还写有下列这些深受欢迎的作品：《拉丁练习曲》，《贝亚特里斯的舞会》，《加尔默罗会修女》，《泰莱丝的节日》（芭蕾舞），《诺西加》，《夏洛

克》。特别值得指出的是《细香葱》，这部高雅而又风趣的杰作丰富了法国的小歌剧题材。

奥涅格（见本书第389页）。

于博1917年6月22日生于巴黎，是年轻的一代中最有希望的音乐家之一。他已经写了许多作品：二首《交响画》，一首小提琴《a小调协奏曲》，根据保罗·福尔的诗谱写的《四首歌曲》，根据F·维荣原作谱写的八首《回旋曲和叙事曲》和《乡村轮唱曲》，根据米肖原作谱写的《诗三首》，钢琴《变奏曲》，一首管乐和钢琴《四重奏》，一首钢琴和小提琴《奏鸣曲》。

于霭（1858），一位杰出稳重的作曲家，曾于1879年获得罗马大奖第一名。他最为成功的作品是一些戏剧作品，如《圣迹剧》，《大教堂的阴影下》，《相一星》，《戴缨冠的里盖》，最后这一作品表明他具有异常丰富的想象力。

伊贝尔，当代法国音乐界中最引人注目的人物之一，生于1890年8月15日。1911年，伊贝尔进巴黎音乐学院，在贝萨尔的班上学习，次年转到耶达尔热的班上，后者是他的“顾问和挚友”。1914年，伊贝尔又投师保罗·维大。此后，他参战五年。1919年，他首次参加罗马大奖的竞赛，一举获得了第一名。他深深地领悟到圣城罗马的风采，但他也曾几次离开此地去游历西班牙、意大利和突尼斯。就在旅居罗马期间，他创作了两把长笛、一支巴松管和一支单簧管的《四重奏》（1920），根据维尔特拉克的诗谱写了一些歌曲（1919—1920），根据拉福尔格的原作谱写了两幕剧《英仙星座和仙女星座》，根据维尔德的诗谱写了《里丁监狱的叙事诗》（1920）。这些初期作品显示出作者具有一种奇特而艰深的风格和精益求精的精神。回到巴黎以后，伊贝尔以创作十分深奥的、形式非常新奇的作品而闻名。下面是他

的主要作品的曲名：管弦乐《中途站》（1922），钢琴曲《会面》（创作于1924年；1925年，作者为歌剧院将其配成芭蕾舞管弦乐），长笛和钢琴《小奏鸣曲》（1923），大提琴和管乐队《协奏曲》（1925），独幕闹剧《天使》——这是一首富有色彩和情趣的杰作，根据维尔特拉克的一首诗谱写的五幕剧《萨莫的园丁》（1924），《伊弗托王》（1927—1928），诙谐歌剧《贡扎格》，根据拉比歇的作品谱写的舞台音乐《意大利草帽》，长笛和管弦乐队《协奏曲》，1934年由伊达·鲁宾斯坦夫人上演的芭蕾舞《普瓦提埃的月神》，《管乐五重奏》，同奥涅格合写的《爱格隆》和《小红雀》等。在伊贝尔的全部作品中，对优雅、正确、纯净之形式的刻意追求占据着主导地位。他的音乐语言总是充满感情、形象或激情，它们通过严密的形式呈现给听众。如此高超的技巧说明他确是一位音乐大师。在他最近发表的作品中应该提及的有：《弦乐四重奏》，管弦乐《节日序曲》，管弦乐《伊丽莎白组曲》和《游荡的骑士》（巴黎歌剧院的芭蕾舞曲目）。

伊贝尔现任罗马法兰西学院院长。

当德彪西的那部激动人心的《佩利亚斯和梅丽桑德》问世的时候（1902），君格尔勃莱希特只有二十二岁。现在他已是一位著名的乐队指挥。他写的作品有：根据萨曼的诗谱写的《公主的花园》，管弦乐《海滨》和《睡莲的暖房》，《日本初雪天》、《万物赞美歌》，《钟楼内的魔鬼》（芭蕾舞，1927年演出于歌剧院），一首小乐队演出的优美的组曲《儿童室》。他是一位富有创造性的、灵巧细致的作曲家。他在自己的研究中总有新的发现。

雅各布于1906年生在吉隆德河沿岸某地。他在四岁时已经会弹钢琴，十三岁时开始作曲，十五岁时决心做一个音乐家，曾师

承柯什兰、耶达尔热、米约、萨蒂等人。他的作品有：一首华丽而欢快的《管弦乐序曲》（1923），根据塞台纳的小型喜歌剧脚本重新谱写的音乐《补鞋匠勃莱斯》，根据雅里的原著谱写的歌剧《雕琢》，大提琴和钢琴《组曲》，一首弦乐四重奏，长笛、双簧管和单簧管演奏的《小夜曲》，一首管乐和钢琴的《前奏曲和快板》，还有一些钢琴和声乐的小品。这些作品简洁质朴，旋律性强，音调优美。雅各布具有一种自然的、有魅力的高雅气质。但现在，他希望自己的作品不要那样简单，用他的话说是因为自己"日渐年迈"。他后来成为天主教神职人员，但仍未放弃音乐。

若贝尔，五官象浮雕一般清晰，目光深邃而热情，但有时也流露出非常温和聪明的神情。这位音乐家1900年1月3日生于尼斯，曾在本地的音乐学院学习音乐，同时还在公主中学接受普通教育。他曾在尼斯做过两年律师。但是，对音乐的迷恋促使他前往巴黎。在此，为了生活，他从事过多种职业，其中包括乐队指挥。同时，他还担任百代电影公司的音乐主任，并为该公司写作过近四十部作品。在他的交响乐作品中，应当提及的有：舞蹈诗《白天》（1931），一首《法兰西组曲》，一首《叙事曲》（1935），一首根据贝玑的原文谱写的《圣女贞德》（1937）（这是在贝玑启发下写出的一部时而多愁善感、细腻深刻，时而栩栩如生、激动人心的音乐），一部弦乐《间奏曲》，一首《佛拉芒音乐会曲》，一部供复活节时用的《清唱剧》（1938）。在室内乐方面，若贝尔写有大量的歌曲和钢琴创意曲。他没有加入任何一个乐派，他总是坦率、自由、鲜明地表达自己。对鲜明的追求在若贝尔的创作中占主导地位。无论创作强烈的作品或是柔和的作品，他总是使用非常明朗的音乐语言，并常常通过直接的方法取得动人的效果。1940年6月，若贝尔作为工兵上尉，在敌人猛

烈的炮火炸毁一座桥梁时，英勇地牺牲了。

若利韦1905年8月8日生于巴黎，曾从勒·弗莱姆学习和声和对位法，然后又从瓦莱斯学习作曲、配器和音响学。他在“青年法兰西”团中年龄最大。他在这次大战之前创作的主要作品有：六首钢琴曲《玛纳》（1935），五首长笛独奏《咒语》（1936），大型管弦乐《宇宙之源》。在这些具有独特风格的作品之后，他又写有《弦乐四重奏》（1934）和十一件乐器和声乐的《为儿童作的诗》（1938）。严酷的战争给若利韦的创作造成了两个后果：1，风格更加纯净，增强了调式的特征；2，美学研究回到更加直接的人性，但不改变它原来的意义。停战之后，若利韦写作了《三首士兵的悲歌》。这部作品是如此简朴、动人，以致著名的音乐学家马松曾这样指出：“若利韦，这位音乐家兼诗人，在最严酷的现实生活中找到了最高尚的灵感。”此后，若利韦又写了一首芭蕾舞《四个真相》；《礼拜仪式组曲》（由声乐、英国管、大提琴和竖琴演出）；根据盖翁的脚本所作的独幕诙谐歌剧《丑女人的奇迹》（1942），这一作品以独特的方式描绘了西班牙、它的色彩和节奏，尽管以前有许多音乐家曾描写过这一国家；独幕芭蕾舞《吉尼奥尔和潘多拉》（1944年4月20日首演于巴黎歌剧院）；《内心的诗》（根据路易·埃尔尼埃原著所作）；声乐和室内管弦乐《五首歌曲》（1944）；管乐五重奏《小夜曲》（1945）；钢琴《奏鸣曲》（1945）。1945年1月1日，若利韦被任命为法兰西喜剧院音乐主任。

柯什兰1867年生于巴黎，最初是巴黎工艺学校的学生。二十二岁时，他进入音乐学院，从师托图、马斯内、耶达尔热和福莱。柯什兰是一位有修养的、大胆的音乐理论家，他培养了许多学生。我们说他不拘泥于章法，但他却能巧妙地遵循传统．他在自己的最大胆的作品中仍主张继承传统。他根据邦维尔原作写有

三集《回旋诗》。这位诗人的意趣与他十分相投。他还写有歌曲集《天方夜谭》，《人类的末日》，《修道院》和《丛林之歌》；一首钢琴和管弦乐《叙事曲》；许多钢琴小品，其中包括五首小奏鸣曲；若干首弦乐四重奏；由几种乐器演奏的奏鸣曲；管弦乐作品：根据海湼的诗谱写的《在海上》和《夜晚》，根据魏仑的诗谱写的《圣瓦尔比吉斯之夜》，《向着遥远的海滨》，《太阳和森林中的舞蹈》；《森林，白天、傍晚、夜间》；《四季》；合唱和管弦乐《圣咏曲》；戏剧作品：舞蹈诗《古代舞》和《传奇组曲》，独幕田园剧《雅各布在拉那》。

拉米罗（1877）曾先后从师于福莱和丹第。他的祖籍布列塔尼给予他深远的影响。拉米罗曾写有许多管弦乐作品，一部未出版的歌剧《密尔德茵》，以及许多室内乐作品。他曾为一些布列塔尼民歌配上和声。

拉米罗的音乐值得进一步研究。他的作品具有鲜明的线条和色彩。

拉米罗于1938年去世。

拉巴尔拉1876年生于波尔多。他主要是一位戏剧作者，曾从耶达尔热、马斯内和福莱为师。1908年，他在喜歌剧院上演了《哈巴涅拉》，取得巨大的成功，此剧至今一直是保留剧目。1911年，他又上演了二幕抒情剧《若塔舞》①；1925年上演了四幕五场抒情剧《古提琴演奏家》。在他的萨尔苏拉②戏剧《名人弗莱戈那》上演时，巴黎歌剧院第一次使用转台。拉巴尔拉总是自己既写剧本又写音乐。

1943年，他在一次空袭中丧生。

拉尔芒甲是一位很有能力的作曲家，写有著名的管弦乐《嬉

① 西班牙阿拉贡地区的民间舞蹈。

② 一种包括朗诵和歌唱的西班牙音乐戏剧。

游曲》和《小夜曲》，歌剧《吉诺》和《人各为己》，还根据保罗·法尔格的诗谱写了一些艺术歌曲，以及《诗人杰姆斯之生与死》的舞台音乐。

勒·弗莱姆来自布列塔尼，他的故乡位于潘波尔和特雷吉埃之间。他是一个十足的布列塔尼人。他的作品带有浓郁的故乡气息，如：《在沙滩上》，《在荒野》，《古老的耶稣受难像》和《染料树之歌》等钢琴曲。当他毕业于巴黎大学哲学系时，他曾同时从丹第学习音乐。1906和1907年间，他写了一首交响曲，这一作品直到二十年后，即1927年，才由斯特拉朗完整地搬上舞台，之后，在欧洲各地相继上演。勒·弗莱姆的管弦乐作品有《巨大的呼声》，以钢琴为主的《幻想曲》，《三部曲》（死者、舞蹈、祈祷）。他的代表作可能要推《奥卡森和尼古拉特》，这是一首包括一个序幕和三个部分、由独唱和合唱表演的弹词。他还写了一首《五重奏》和一首钢琴和小提琴《奏鸣曲》。

1942年5月，勒·弗莱姆在喜歌剧院上演了独幕剧《圣马洛的黄莺》，内容取材于蕾底写的一部布列塔尼的古老传奇故事。这部色彩明快、风趣、清新和准确的作品每次演出时都受到热烈欢迎。

让娜·勒露生于圣米埃尔，在雷恩受到最初的音乐教育。九岁时，她进入巴黎音乐学院，1913年获得钢琴一等奖，1922年获作曲一等奖，1923年获得罗马大奖。她写有许多作品，其中有：根据米开朗琪罗的一些十四行诗谱写的《六首抒情诗》，独唱、合唱和管弦乐《奥尔斐的仪仗》，一首钢琴和弦乐《四重奏》，两首管弦乐舞曲，一首钢琴和管乐《交响组曲》，管弦乐《意大利草图》，一部根据欧里庇德的剧作谱写的舞台音乐《独眼巨人》。勒露是一位有卓越才华的艺术家。

丹尼尔·勒絮尔1908年11月19日生于巴黎，是柯萨德和多尔

纳米尔的学生。是“青年法兰西”团的成员。在他巨大的作品目录中，应该提及的有：管弦乐《法兰西组曲》（1935），小管弦乐《田园曲》（1938），管弦乐《里塞卡利》①，钢琴和乐队《巴萨卡耶舞》（1937），《簧管三重奏》（1939），歌唱与钢琴《三首野蛮的塞西尔之诗》——一部具有迷人的旋律的作品，根据克洛德·卢瓦的题为《艺术的童年》的三首诗谱写的歌唱与钢琴曲（1942），一组根据卢瓦的诗歌所作的题为《亮如白昼》的乐曲（1945），钢琴和弦乐《变奏曲》（1943），弦乐三重奏和钢琴《组曲》（1943），长笛、竖琴和弦乐三重奏《中世纪组曲》（1944），歌唱与钢琴《柬埔寨之歌》（1946）等等。和他的“青年法兰西”团的伙伴一样，勒絮尔想要重新找到人道主义和抒情主义所失去的意义，他不怕触动人的心灵。

里翁柯尔是丹第的学生。他的作品主要是宗教音乐：四声部的《经文歌》，二十一首《感恩歌》，《埃麦努埃的神秘剧》《十个麻疯病患者》。上述作品都具有沉稳的风格和动人的表情。

卢舍尔是一位卓越的作曲家，作品风格洗炼、生动、富于表情。他于1899年1月1日在图尔左恩（北部）诞生，先在勒阿弗尔从师亨利·华莱特，然后又在巴黎音乐学院师承达耶埃、布朗热、耶达尔热、福歇、维达和伍隆。1928年，他获得罗马大奖第一名，1929到1931年在意大利深造，1935年获得比才奖金。1941年，卢舍尔继杜卡斯担任塞纳河区各学校的音乐教育督察主任。他的主要作品有：管弦乐——《交响曲》，《游行》，《田园曲》，《夜曲》，《家庭团聚》；声乐和管弦乐——《赞美诗第三十九首》，《塞纳河的光荣》；三首二重唱，十首歌曲，合唱曲；戏剧作品——根据爱德加·波的原著谱写的二幕芭蕾舞《跳蛙》；室

① 里塞卡利(Ricecare)，意大利语，原意为寻找 到十六世纪时该词专指直接模仿经文歌写作技巧的器乐曲。

内乐——《弦乐四重奏》，《管乐三重奏》。

马尼埃尔于1891年3月22日生在巴黎。1897年至1905年，他随父母居住在列日，此间开始接触音乐，学拉小提琴。1905年在巴黎举行的一次《佩利亚斯和梅丽桑德》的演出中，他发现了音乐之奥秘。于是，他成为罗赛和拉威尔的学生。1914年到1918年期间，他曾先后在达达尼尔海峡、达姆和佛拉芒等地作战。在达姆的行军途中，他完成了交响诗《总督哈仑》。在从军六年之后，他创作了二首《傻大姐回旋曲》，诙谐歌剧《伊沙贝尔和那达隆》（根据雅各布的剧本），《德里厄》（根据莫里斯·塞弗的十行诗），管弦乐《舞蹈的节拍》，瑞典芭蕾舞《古怪的比赛》，女高音与管弦乐《三首浪漫曲》（根据图莱的诗），《多情的魔鬼》（脚本作者：阿拉尔，原作者：卡佐特），两幕芭蕾舞《小姐们的屏幕》（根据德莱萨的脚本），双簧管、大管、小号和古钢琴《西班牙风味组曲》，合唱和管弦乐抒情诗《圣女贞德》，女声无伴奏合唱《祝福》，钢琴与管弦乐《D大调协奏曲》，还有一些舞台音乐等作品。麦尼埃尔是法国最细腻和最敏感的音乐家之一。他完全不满足于只作为一个作曲家，他还是一位最敏锐、最细致的音乐评论家。在评论方面和在音乐创作方面一样，他是一位好奇心强的探索者和发明家。

马尔特里1899年生在科西嘉岛的巴斯蒂亚，曾在巴黎音乐学院学习和声学、对位法和赋格曲。他在这次大战前所写的作品中，应当提及的有：管弦乐《关于圣女贞德的一生》（1923），管弦乐《摩尔和朱旺达》（1927），《亚述人的浮雕》（1928），《管弦乐协奏曲》（1931），《科西嘉民间组曲》（1936），《簧管三重奏》（1938）；歌唱与钢琴《克雷门·马卢的五首讽刺诗》（1934），小提琴与室内管弦乐《小协奏曲》（1938）。近几年的新作品有：《大管与钢琴奏鸣曲》（1941），《长笛与钢琴奏鸣

曲》，《大提琴和钢琴小奏鸣曲》(1942)，《管乐五重奏与管弦乐队协奏曲》(1943)，《第二弦乐四重奏》(1944)，《管乐嬉游曲》(1945)，声乐和八件乐器的清唱剧《时光》，两架钢琴的《奏鸣曲》(1946)，还有好儿部广播音乐。马尔特里的全部作品都具有一种十分严谨的风格，同时又表现出非常灵活的技巧和高尚的情操。

马蒂农生于1910年，先后就读于里昂音乐学院和巴黎音乐学院。在作曲方面，他是罗赛的信徒，后来又被庞大的管弦乐的综合结构所吸引。他的初期作品中只保存下来一部弦乐队的《小交响曲》和一部《交响曲》。自俘虏营回来之后，他于1943年因创作《赞美诗136号》而获得巴黎大奖。这首于1940—1942年间写的赞美诗(战俘之歌)确立了他的声誉。从此，他在创作中表现出越来越鲜明的个性，这些作品是《生命的颂歌》，《抒情协奏曲》(1944)，根据弗尔库的一首诗所写的《太阳颂》(1945)和大量有分量的室内乐、歌曲和合唱等作品。马蒂农在音乐创作中力图“回到表现的道路上去，摈弃一切浪漫主义色彩，采用丰富的现代词”。由于被邀请指挥他自己的管弦乐作品，马蒂农后来成为一位著名的乐队指挥家。在法国(他应邀指挥过各个大交响乐队)和在国外(特别是在美国)，他都赢得了极大的成功。在维护现代音乐方面马蒂农做出了突出的贡献。

梅西安1908年生于阿维农。在音乐学院学习期间，他曾获得七个一等奖。1934年10月他被任命为特里尼达的大管风琴师，1936年，他同鲍德里埃、丹·勒絮尔和若利韦一起创建了“青年法兰西”团。1941年5月，他被任命为巴黎音乐学院和声学教授。梅西安是一位博学的、神秘的和富有灵感的作曲家。他的创作首先是一种“宗教信徒行为”。他的音乐复杂，令人眼花撩乱。在他众多的作品中，应当提及的有：《钢琴前奏曲》

(1929)，大型管弦乐曲《遗忘的祭品》(1931)，大型管弦乐《耶稣升天》(1933)，管风琴《耶稣圣诞》(1935)，歌唱与钢琴《E调的诗歌》(1936)，歌唱与钢琴《天地之歌》(1938)，管风琴《享天福的圣身》(1939)，在戈尔里茨俘虏营中写的小提琴、单簧管、大提琴和钢琴四重奏《时代的末日》(1941)，两架钢琴演奏的《阿门的幻觉》(1943)，《三首圣体降临祈祷歌》(1944)，以及钢琴曲《向圣婴行注目礼二十次》(1944)。

米戈是一位特殊的人材。他不仅是一位音乐家，而且是一位画家，他的画展颇引人注目。他还是一位文学家，他的某些戏剧音乐的脚本就是由他自己执笔写成的。他还可以算是一位哲学家，因为他曾出版过好几部美学著作。最后，他还是一位演说家：他喜欢当众演讲，并且很有口才，米戈曾出版过大量的音乐作品。在这些作品中，作曲家特别喜欢采用一些很少为人们所使用的乐器组合和一种源自法国古代音乐的风格，如：《福尔特之墓》(这是一首由两把小提琴，一支单簧管和一把低音大提琴演奏的四重奏)，无伴奏声乐曲《旋律》，由竖琴、钢片琴、低音大提琴、锣和钹伴奏的声乐曲《两块西方的墓碑》，钢琴和管弦乐队演奏的《五幅图像的漆屏风》，丰富多变的组歌《十七首勃里格农的诗》，无伴奏《抒情独唱曲》，钢琴《十二首黄道十二宫音乐会练习曲》。除了一首很重要的合唱和管弦乐《高山上的讲道》之外，他还写了《赞美诗第十九首》和一首耶稣受难曲(写于德国人占领时期)。米戈最近写了一首《圣母颂报瞻礼曲》(歌词是作者根据圣母经改编而成的)。米戈是一位超脱常规习俗的作曲家。调式对他是无关紧要的。他忠于古老的法国传统，努力在自己的音乐中反映我们光辉的过去所提供的典范的精神。他也醉心于新奇、独特的手法，但决不超出他对昔日大师们的忠

诚所允许的范围。

都隆纳1875年6月13日生于贝桑松，原籍法国南部。五岁半时，他就开始在钢琴上即兴弹奏，六岁时进入巴黎音乐学院，师承拉维尼亚克、马斯内、耶达尔热和雷纳普弗。1897年，他获得罗马大奖第一名。都隆纳是一位戏剧音乐家。1901年，在福莱的《普罗米修斯》上演的同时，他在贝西埃广场演出了芭蕾舞剧《酒神与西莱纳》。1911年，他在安热剧院上演了《归来》（此剧于1919年在巴黎歌剧院再度公演）。此后，他又上演了《里米尼的情人们》，根据魏尔仑的作品改编的独幕剧《这些人和那些人》（1922年在喜歌剧院上演），歌剧《三心二意的人》（1942年在歌剧院上演），《乔治·唐丹》（1930），芭蕾舞《被废弃的寺院》和三幕剧《撒马利亚人》（1937年在歌剧院上演）。都隆那主要是一位忠于传统的音乐家。他曾在《游吟诗人》杂志的三篇引起轰动的文章中（1932年29日、12月9日和12月16日）阐述他的艺术观点。他认为歌唱的地位应该高于乐队，音乐首先应该富于旋律性和悦耳动听。他的音乐就是这样的音乐。在《三心二意的人》这部作品中，作者十分成功地实践了自己的艺术原则，这一作品可谓他的代表作。

普朗克（见本书第393页）。

德·拉·普莱斯勒于1921年获得罗马大奖。这是一位“小心谨慎”的音乐家，但他偶尔也使用一些大胆的手法。他写有：《世界的末日》（根据勒·卡尔度内的诗所作），《神秘的等待》，钢琴与歌唱作品《夏天的时候》，《三首悲歌》，《印象》，一首钢琴与小提琴《奏鸣曲》等作品。

拉博1873年10月10日生于巴黎一个音乐世家。他很早就在父母的身边聆听了海顿、莫扎特、贝多芬，门德尔松、舒伯特和舒曼等人的四重奏作品。他父亲把他带到音乐学院观看排练音乐会节目。

在他进音乐学院时，已经写有一首交响曲。1894年，他初次参加罗马大奖的比赛，一举获得第一名。他最初受的教育使他成为一个古典派。在慕尼黑和罗马的逗留多少改变了他的艺术观点。听了他的《第二交响曲》（作品描写似乎要使罗马燃烧起来的雷电交加的一夜给他留下的印象），特别是他的《晚上的游行》（作品1899年在科洛纳音乐会上受到观众们最热烈的欢迎），人们可以感觉到这一点。在写作最后一首寄自罗马的作品神剧《约伯》时，他还受到瓦格纳《帕西法尔》和弗兰克作品的影响。但不管怎样，他在灵魂深处始终是一个古典主义者。戏剧音乐曾一直吸引着他。他的第一部戏剧作品是根据波尔尼埃的原作谱写的《罗朗的女儿》。该剧于1904年首演于喜歌剧院，1922年于歌剧院再度上演。1914年6月，在喜歌剧院上演了他的《开罗的补鞋匠马洛夫》，该作品立即获得了巨大的成功并随即先后在世界各地上演。1918年，拉博进入法兰西研究院，他的《马洛夫》被列入巴黎歌剧院的保留节目。《马洛夫》无疑是作者的代表作：它的音乐写得非常匀称而有分寸，这种朴实的分寸感足以博得人们的喜爱。继《马洛夫》之后，他于1924年写了《大海的召唤》，于1937年写了《罗朗德和坏孩子》——一部迷人的、充满幻想的作品，首演于歌剧院。总之，拉博是一位为法国音乐增添了光辉的音乐家。

里维埃生于维尔蒙勃尔，先在蒙泰尼公学，继而在亨利第四公学读书。1914年，十八岁的里维埃刚获得哲学业士学位的时候，战争爆发了，他随即应征入伍，经受了战争的磨难。自1919年至1922年间，因氯气中毒，他度过了三个痛苦的年头，并因此错过了时间，以致未能进入音乐学院的和声班。但他还是跟加隆学习了和声。另一方面，他被接纳进入柯萨德的对位法赋和格曲班深造，获得了第一奖。他开始作曲。他写的《丧礼之歌》受到了各方面的赞赏。根据安德烈·纪德的《乍得归来》谱写的《舞曲》，《弦

乐四重奏》，《唐吉诃德序曲》，《弦乐三重奏》，一部诙谐歌剧《威尼斯女人》，一首精美的小提琴和大提琴《小奏鸣曲》，中提琴与乐队《协奏曲》，两部《交响曲》——以上这些作品显示出这位作曲家艺术的不同方面的特点：时而优美柔和，时而尖锐激烈，但总是生气勃勃，色彩明快，充满欢乐之情。

里维埃在最近几年写的作品有：一部弦乐《第三交响曲》，钢琴与管弦乐队《C调第一协奏曲》（曾获得巴黎大型交响乐联合会的嘉奖），女高音独唱、管弦乐队和合唱的《赞美诗第五十一首》，小提琴与管弦乐队《协奏曲》，弦乐队《降 B 调第四交响曲》，根据一个马尔加什传奇故事谱写的合唱和管弦乐《失恋者叙事曲》，《钢琴音乐》，萨克管四重奏《慢板和急板》，《F 调第二弦乐四重奏》，双簧管和钢琴《小奏鸣曲与终曲》，还有多集歌曲等。他的《赞美诗第五十一首》最近在音乐会上初次上演，给听众留下深刻的印象。人们既赞赏作品的平静明朗的开端，也赞赏它那有力的哀歌和赞美上帝的壮观的颂歌。

罗婕九岁进入巴黎音乐学院，在此接受了她全部的音乐教育。她曾在该校获得七项一等奖，后来又获得罗马大奖作曲第二名。她是著名的钢琴家和管风琴家。她的主要作品有：由管风琴和乐队演奏的交响诗《罗塞洛大山》，交响乐套曲《节奏》，钢琴与室内乐队演奏的《西西里协奏曲》，根据路易·拉洛瓦的脚本所写的芭蕾舞《庆祝圣喀德琳节的姑娘》，根据保罗·福尔的诗词谱写的约二十首《叙事曲》。罗婕具有创作描绘性的诗歌即叙事曲的特殊天赋。她还根据泰戈尔的诗谱写了一些由钢琴和声乐、管风琴和声乐表演的音乐诗，若干室内乐作品和管风琴、钢琴小品。著名的作曲家和音乐学家莫里斯·埃马纽埃尔曾这样写道：“……罗婕的音乐朝气蓬勃，充满乐观主义，具有丰富的想象力，完美的情趣和精彩的配器”

罗巴兹，1864年6月15日生于关岗，是一位第一流的作曲家。他曾先后从师马斯内和弗兰克。罗巴兹曾写有大量的、种类繁多的音乐作品，如：小提琴奏鸣曲，大提琴奏鸣曲，弦乐四重奏，大提琴和乐队《狂想曲》，《前奏曲》，长笛、小提琴、中提琴、大提琴和竖琴的《海洋与歌曲》；一些钢琴小品；管弦乐作品：《荒野》、《布列塔尼景色》，好几部交响曲，合唱、乐队和管风琴的赞美诗《上弗洛米那》；交响练习曲：《献给睡着的玛丽》，《阿瑟亲王的狩猎》，《茅屋的夜晚》；戏剧作品：《魔鬼时装店》，《冰岛上的渔夫》，《故乡》（1913年首演于喜歌剧院）。最后这一部具有一定的广度、深度和力度的作品足以使作者获得荣誉。罗巴兹是一位正直、真诚、谨慎、无私的艺术家，他献身于各种崇高的工作。在他担任南锡音乐学院、其后是斯特拉斯堡音乐学院院长的长时期里，他证明了自己是这样一位艺术家。

罗森塔尔，1904年6月18日生于巴黎。他的父母都不是音乐家。十六岁时，他进入布歇里的小提琴班学习。但他一心只想作曲。于是，他离开了布歇里的班，改从马尔柯夫人学习和声学。他写过一首由两个小提琴和一架钢琴演奏的《小奏鸣曲》。这一作品曾在国际音乐协会的第九十九次音乐会上演出（演出时未登作者的名字）。这是一首令人喜爱的小奏鸣曲。罗兰·马尼埃尔在《闪电》报上撰文赞扬这一作品。另一方面，拉威尔对罗森塔尔十分关心。他向他传授作曲艺术并推荐他参加了布吕门塔尔的音乐比赛。罗森塔尔在比赛中得了奖，因而得到两万法郎的助学金。拉威尔还使喜歌剧院的经理们把罗森塔尔于1928年完成的一部作品《丝绸之光》列入他们的剧目单。这部作品于1930年上演，获得了巨大的成功。该剧脚本由尼诺执笔。接着，罗森塔尔创作了独幕芭蕾舞剧《毫无价值的一吻》（1936年演出于歌剧院），《兰先生之歌》，《圣女贞德》（根据德尔泰依的脚本），诙谐歌剧《黑母鸡》。

这位年轻的大师写出了一种狂热的音乐，不管它是悲哀的还是欢乐的，总是充满了生气。

从1939至1945年间，罗森塔尔写了好几部作品：为纳台尔芒（玛丽·安东纳德皇后的竖琴教师）的三首竖琴曲配上了数字标注的低音（供室内交响乐队用）；完成了一部神剧（1939年时差不多已脱稿）：《圣芳济·达西斯》（包括朗诵、合唱和管弦乐）。此后，在地下工作时期①，他又创作了如下作品：《就餐音乐》，《管弦乐组曲》（分成八部），由女高音独唱、合唱和乐队演出的《圣诞时刻清唱剧》，《三首诙谐曲》，《十四行诗》，《巴黎图景》（歌唱与管弦乐伴奏），弦乐四重奏的组曲《小朱娃的晚会》。

罗森塔尔是一位杰出的乐队指挥，目前担任法兰西广播电台大交响乐队的指挥。

萨马佐伊尔1877年生于波尔多。他先是肖松和杜卡的学生，后来又从师丹第。他的处女作是一部《弦乐四重奏》（1900）。接着，他又写了：一首《钢琴组曲》（1901），一首钢琴和提琴《奏鸣曲》（1902—1903），一首根据爱莱米·布尔热的小说《大帆船》谱写的交响诗（1907），管弦乐附歌唱的《尸罐②中的沉睡》（1908），小提琴与钢琴《悲哀幻想曲》（1908），钢琴曲《大海之歌》（1919），管弦乐《夜》（1925），管弦乐《水神在晚上》（1926），歌唱与管弦乐《西班牙之歌》（1929），歌唱与管弦乐《时间的循环》（1933）。此外，他还写有一些钢琴小品和歌曲，以及献给塞戈维亚的《吉他小夜曲》。萨马佐伊尔性格严肃，是一位著名的批评家。他的音乐结构紧凑、平衡，线条清晰，表情朴素，但又诗意盎然。

还应该提及萨马佐伊尔的两部最新的作品：一部《弦乐三重

① 尤指1940—1944年间法国反抗德国占领的抵抗运动。

② 古埃及存放尸体内脏的白色瓦罐。

奏》和一首舞蹈诗《舞蹈的召唤》。他还出版了一百来首根据音乐大师们的管弦乐曲改编而成的钢琴曲。

卢梭1882年生于巴黎，曾在他父亲的指导下在巴黎音乐学院学习音乐。他父亲是1878年罗马大奖的获得者，他本人也于1905年获得了同样崇高的嘉奖。他的作品笔调细致周密，流畅轻快，主要作品有：《贝莱尼斯》(这是根据拉辛的悲剧谱写的舞台音乐，1919年首演于奥代昂)，五幕歌舞剧《塔拉斯—布尔巴》(1919年演出于滑稽歌舞剧院，1933年演于喜歌剧院)，四幕歌舞剧《于拉》(1923年演出于喜歌剧院)，四幕歌舞剧《好国王达古培尔》(1927年演出于喜歌剧院)，独幕芭蕾舞《漫步罗马》(1936年演出于喜歌剧院)，独幕芭蕾舞《两圆之间》(1940年演出于歌剧院)，钢琴与管弦乐《跳舞变奏曲》(1936年演出于古隆纳)，根据一首古老的圣诞歌改编的竖琴和管弦乐《田园变奏曲》(演出于拉穆勒音乐会)，管弦乐风景画组曲《贝利根人的圣诞节》，许多歌曲和各种器乐小品。卢梭首先是一个戏剧音乐作者，他在这方面获得了许多重要的成就，其中最杰出的无疑是《好国王达古培尔》。

索盖1901年5月18日生于波尔多。他最初从师马拉莱(《农舍》的作者)，继而拜柯什兰为师，最后则在萨蒂门下深造。在以萨蒂为师时，他与雅各布、克里盖贝耶和代索弥尔结成了一个小团体，为了表示对萨蒂的崇敬，他们自称为“阿尔戈伊乐派”(阿尔戈伊系萨蒂住处的名字)。索盖的作品有：诙谐歌剧《上校的翎毛》(1924)，钢琴小品集《法国女人》，钢琴《奏鸣曲》，长笛和钢琴《小奏鸣曲》，根据爱德华和柯贝里的诗谱的《歌曲集》，为第亚吉里芙谱写的芭蕾舞曲《猫儿》(1927)，为伊达·鲁宾斯坦夫人谱写的芭蕾舞曲《大卫》(1928)，根据席勒的诗谱写的著名的歌曲集，儿童芭蕾舞组曲《舞会四周》(由五样乐器演奏)，芭蕾舞曲《夜》，根据契诃夫的原作谱写的诙谐歌剧《低音提琴手》(1930)，根据戈典

埃和拉马丁的诗写的《二首歌曲》（1930），五样乐器演奏的《室内乐套曲》（1931），根据让·保罗的六首诗谱写的《复合音诗》，根据海涅的诗谱写的声乐与管弦乐叙事曲《谜语》（1932），小提琴与钢琴《组曲》，根据露易丝·拉贝的《十四行诗》谱写的乐曲，歌剧《巴玛修道院》。索盖的音乐令人同时联想到海顿，1830或1860年的浪漫曲，门德尔松和古诺，有时还令人联想到舒伯特。他用风趣的手法唤起人们对往昔的亲切的回忆。在他的笔下，往昔并未死去，而是因为被注入了某种现代精神而恢复了青春，从而得到复活。那些古老的习用的和弦，那些常见的旋律音调，通过某些新鲜的创造和某些对传统规则的意想不到的改革，而不断地获得新的活力。

在索盖1939年以后所写的作品中，值得提及的有：根据韦特琳的原词谱写、由独唱、声乐重唱和管乐队演出的清唱剧《花园的阴影》，根据莫拉伯爵夫人的诗谱写的女高音和男高音的三首《二重唱》，《D大调弦乐四重奏》（1941），六景芭蕾舞《邮政明信片》，木偶芭蕾舞《蝉和蚂蚁》（1941），根据A.达尔柯的诗谱写的《六首歌曲》，根据塞台纳原作所写的独幕喜歌剧《意想不到的赌注》（1942，此剧是喜歌剧院的保留剧目），根据奥布里的诗谱写的、由女高音和器乐五重奏演出的《牧歌》（1942），两幕场景芭蕾舞剧《海市蜃楼》（1943），四部混声无伴奏合唱《我美丽的森林》，《强力与衰弱》，根据保罗·艾吕雅的诗谱写的《献给一些新的英雄的丧歌》（1944），根据柯克诺的一篇文章创作的芭蕾舞《流浪艺人》（1945），《赎罪交响曲》（1945），根据瓦莱里的诗谱写的《两首歌曲》（1945）。索盖还写过电影音乐、舞台音乐，其中包括一部为让·吉罗图的《夏约的疯子》谱写的舞台音乐（1945）。

希米德（见本书第380页）。

泰绮芙埃（见本书第395页）

蒂里埃1906年5月2日生于牟兰（塞纳一瓦兹省）。他的母亲是一位优秀的钢琴家和歌唱家。他从十二岁左右就开始作曲。当他还没有任何音乐专业知识的时候，他就已经创作了一首小提琴奏鸣曲，一部弦乐四重奏，一部包括独唱、合唱、管风琴和管弦乐的神剧，以及声乐和钢琴曲。他在十七岁时结束了正规教育之后，便从舒瓦茨、西尔韦、柯什兰和马尼埃尔为师学习音乐。蒂里埃的主要作品有：歌唱与钢琴曲《两首鲁德伯夫的诗》（1927），一首钢琴组曲《给让的书》（1928—1929），《悬崖边的资产者》（1937年6月19日演出于喜歌剧院），诙谐歌剧《医生的真实的故事》（在1937年巴黎博览会组织的戏剧汇演期间，演出于香榭丽舍喜剧院）。他的音乐清晰，坦率，动人心弦。

托马西1901年生于马赛。他的作品包括室内乐、交响乐和戏剧音乐（芭蕾舞），风格奇特而有个性。

室内乐：管乐五重奏《科西嘉主题变奏曲》，许多歌曲、钢琴曲、合唱曲等；

交响乐：《铜锣》，《高龙巴》，《科西嘉哭丧歌》，《西拉诺》，《C调交响曲》，《安魂曲》，《长笛协奏曲》，《小号协奏曲》，《萨克管叙事曲》等等；戏剧和芭蕾作品：《拉格里西》，《伊斯兰教苦行僧》（歌剧院的保留剧目，经常被上演），喜歌剧《贞洁的村姑》，《老挝仙女》（歌剧院的保留剧目）。

托马西是一位有名望的指挥家。

维隆纳1889年生于巴黎。他从很小的时候就开始学习钢琴，后来又跟列热瓦学习大提琴。在十四岁至十六岁时，他试着作曲。他感到必须要学习他所不知道的东西。于是，他用五年时间学习了和声、对位和赋格。与此同时，他还开始学医。接着，战争爆发了。在战壕中，维隆纳写了一部芭蕾

舞《围困中的炮火》（根据比拉波的脚本）。1919年时，他成为实习医生。他担心自己被当作一个业余爱好者，所以加倍地努力学习。在一次可怕的车祸事件中，他的脊椎骨断裂，因此卧床修养了好几个月。从此，他无法继续行医，便把一切可能的时间投入音乐创作。维隆纳对一些音色方面的问题很感兴趣，他喜爱古怪而稀有的音色。他根据马拉美的原著谱写的《五首诗》由四架半音阶的竖琴、二支萨克斯管和一架低音大提琴演奏。根据弗洛里安的原著所写的《前奏曲和神话》则使用了声乐和一段十件乐器的爵士交响乐。《酒会》是一首重要的作品，由萨克斯管四重奏、钢琴和大管弦乐队演出。维隆纳的音乐十分悦耳，他的作品既能使人们的听觉得到满足，又能打动人心。

他那忍受着长期病痛创造出丰硕成果的一生于1939年7月17日结束。

维特柯斯基（1867—1943）最初是骑兵部队的军官。1891年，他曾在南特的格拉斯兰剧院上演了《歌唱大师》。自1894年至1898年间，他求教于丹第。后来，他在里昂建立了一个合唱团，一个交响乐团和一所圣咏学院，并被任命为里昂音乐学院院长。

维特柯斯基创作了一首《五重奏》，两部交响曲，一首十分杰出的《弦乐四重奏》（1903），一首钢琴与小提琴《奏鸣曲》（1907），一首合唱、独唱、管弦乐的《名门之诗》——这是一首感情充沛、深刻动人的杰作，钢琴和管弦乐组曲《我的湖泊》——作者在此歌颂了他所喜爱的地方。维特柯斯基是一位高雅的、灵感丰富的音乐家。

伊万是一位在小歌剧方面有很深的造诣的作曲家。他最著名的作品是《你的嘴巴》。他也有能力写出非常高深的艺术作品，这一点人们尚不甚了解。他的某些声乐和管弦乐作品在巴黎的一些大音乐会上深受欢迎。

在一些年轻的音乐家中，目前已经引起人们注意和赞赏的有：桑冈，李泰兹，朗格莱和格伦瓦尔德，后三位都是杰出的管风琴家，还有梅西安的学生赛尔其·尼格。

* * * * * * *

综上所述，仅从引导音乐的总的发展的各主要潮流来看，一个新的时代是从十九世纪的最后几年开始的。法国曾经是（直至十六世纪中叶）一个音乐大国，世界各国都效法她的榜样。

后来，法国让位于意大利①。继之，又轮到德国主宰世界音乐的命运，她从十八世纪末叶一直到十九世纪的后三分之一的年代里，以无与伦比的光彩独霸了世界乐坛。她后来又失去了自己的地位，因为她那过于丰富的音乐遗产现在反而束缚了她的自由发展。接着，法国又东山再起。在经历了一段长时期的休憩②之后，法国又焕发了青春。她终于振奋起来，率领着其他国家，在美的无限宽广的宇宙中，朝着一个未经开发的领域奋勇前进。她很快就恢复了自己民族的优越性：明朗而灵活的精神，高尚而热烈的理想主义，对自己的目标有明确的认识，并能通过大胆而可靠的办法迅速达到目的。以上品质构成了她所有的经得起时间考验的作品之特征。

* * * * * * *

在我们结束本书之前，我们不能不提一下当今无线电广播和音乐录制技术的巨大发展。这是一件会深刻地改变我们音乐习惯的、有双重性质的事情。一方面，音乐的更迅速、更简便和更广泛的传播与广大群众的艺术文化程度的日益提高是相适应的。但

① 这里我既没有忘记吕里，库泊兰，也没有忘记拉摩。但是意大利歌剧的影响，在十七世纪和十八世纪，直到格鲁克和莫扎特的时代，无疑在欧洲占首要的地位。

② 这里我意指拉摩去世后到《浮士德》的“初演”这一段时期。柏辽兹这一例外不说明任何问题。他丝毫没有使法国音乐从沉睡之中惊醒过来。

是反之，由于通过各种机械的方法人们便可以随时听到名家大师们的完美的演奏，这就使得音乐爱好者们越来越抛弃自行练习钢琴、小提琴和各种乐器的作法。从此，人们将更加熟悉音乐，但同时却实践得越来越少，因而从某种意义来说，人们对音乐的理解将不如以前。人们在一定程度上将放弃直接倾听名家和乐队的表演的机会。因此，演奏家和乐队将会难以维持生计，他们的人数也就会愈来愈少。作曲家们的创作将既为了在剧院或音乐会上单纯的演出，也为了灌制唱片，而且更多地是为了后者。这一考虑将会对他们的创作技巧产生种种影响，他们将刻意探求音色和各种的所谓“适合录音效果”的写作方法，并要考虑到唱片演奏的时间限度。他们甚至能够预见到在对听众直接演奏时不会产生的、纯粹的录音效果。

在音乐教育方面，唱片的运用日益广泛，它正在成为整个音乐史教学上不可缺少的补充手段。

译　后　记

本书作者朗多尔米为法国著名音乐学家和音乐评论家，曾与罗曼·罗兰共事多年，一起组织过一系列音乐史、音乐学讲座，在法国和欧洲各地讲学。作者毕生写有许多音乐美学、音乐评论、音乐史及传记等著作，并写有声乐和钢琴等作品。本书为其主要论著之一，除法文、英文外，还被译成东欧国家、希腊和日本等文字而流行于各国，是一本深为音乐界所重视的音乐史书。本书内容丰富，而又选材严谨，论述要而不繁，文笔更是生动。音乐艺术的发展，真如作者所指出，其史料浩瀚无际，如今要把它尽述于数百页文字之中，确是难于取舍。幸作者富于音乐和史学方面的素养，博览而精深，并能抓住历史发展的重点，把前后紧密地贯串起来。此书在数十年间，经过多次的再版，作者除陆续增补新的史料外，并不断修订、充实提高，精益求精。全书自古代音乐的起源、经中世纪、文艺复兴等年代，一直贯串下来，直至二十世纪的中叶，对于整个音乐艺术的发展、时代的变迁、人物的刻画和作品的列述及其所产生的影响，作者作了系统扼要的介绍和概述。全文综述了数千年来错综复杂的史料，却显得条理分明，脉络清楚。这样使读者对于整个西洋音乐艺术的发展，得到了一个较为明确的概念。同时由于作者长于写作传记文学，曾为好多著名音乐家写了传记，因此书中对于人物的记叙，既富情节，又深感情，阅来颇为动人。他的论述更是要而不繁，引人入胜，毫无一般史论书的拘谨枯涩之感。因此自本书出版问世以来，数十

年间不断再版，深受音乐界和文学爱好者的欢迎。

本书最后的修订版，出于第二次世界大战的结束时期，因此涉及的内容，也只能止于四十年代。作为一部通史来说，我们今天把它介绍给读者，似乎缺了最新的一页，未免有所不足。但这正如其它的优秀文学和艺术作品一样，决不因为时间的推进而有损其本身的价值，它永远值得后人的鉴赏和参考。

由于作者为法国的学者，一位西欧资产阶级音乐史论的代表人物，在许多看法上都有他一定的局限性，因此对我们说来，主要还是作为参考。原书内容着重于西欧，而对于东欧和苏联等国家就语焉不详，至于亚洲等地的东方音乐，则很少涉及。这与本书的原名《音乐的历史》(Histoire de la musique) 这个世界性的涵义是不相称的，故现将本书中译本的书名称为《西方音乐史》较为合适。欧洲人常以自己的历史作为中心，在音乐方面尤其如此。事实上，这种观点已被时代的发展所推倒，欧洲在各方面已失去其中心的地位了。

虽然本书初版早见之于二十世纪初叶，其后多次再版，译本并见之于各国，已如前述，但中文版则一直付之阙如。五十年代初，贺绿汀院长即将本书列为我院编译室出版的音乐丛书之重点书目，可惜后来本书同一些其他西方史论书的出版，受到了阻碍。待至八十年代初，他再度提出，务将此书及早问世，乃由本人和周薇、余熙、王逢麟同志按作者最后的修订版重行译出。初译打印稿曾提供我院音乐学系、理论作曲系师生和其他系的有关同志参考，并征求意见，得到了大家热情的支持和宝贵的意见，在此谨致谢意。又译稿承上海外语学院法语系郭以炜同志就原文作了认真的校核，并此致谢。

朱少坤　　85年7月